THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF
THE NATIONAL MUSEUMS OF FRANCE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1976

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a seven-figure serial number placed in the top right-hand corner of the microfiche title strip. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears. The first three figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright of the original edition: Editions des musées nationaux-Paris-France. The microfiche edition is published by permission of the Editions des musées nationaux-Paris-France.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford.

List 12

18.P

Mark Rothko

Couverture: nº 19 du catalogue

Mark Rothko

Musée national d'Art Moderne
23 mars – 8 mai 1972

Ministère des Affaires Culturelles
Réunion des Musées Nationaux

Rédaction du catalogue:
Félix Andreas Baumann
avec la collaboration de Maria Kékkō
Cette exposition, réalisée par le Kunsthaus de Zurich, a été organisée à Paris par la Réunion des Musées Nationaux avec le concours des services techniques du Musée National d'Art Moderne.

Commissaire général: Jean Leymarie
Conservateur en chef du Musée National d'Art Moderne

Commissaires: Dominique Bozo,
Conservateur au Musée National d'Art Moderne,
Marielle de Lavilléon-Tabart

© Réunion des Musées Nationaux, Paris

L 3107
2.VI-1972

En 1962, le Musée voisin de la ville de Paris accueillait une magnifique exposition circulante de Mark Rothko, laquelle eut alors une audience sans doute attentive mais encore confidentielle.

Dix ans plus tard, dans des circonstances changées, l'occasion s'offre à nouveau pour le public parisien, cette fois au Musée national d'art moderne, de voir un ensemble non moins important mais différent de ce peintre majeur dont la mort récente confère désormais à son œuvre sa juste et pleine dimension. Pour des raisons inhérentes à son travail qu'il devait embrasser constamment dans son cours entier, Rothko demeura jusqu'au bout son meilleur collectionneur. Le fonds essentiel de cette rétrospective déjà présentée en plusieurs villes d'Europe provient donc de la propre succession de l'artiste et notre reconnaissance s'adresse d'abord à ses héritiers et à leur représentant, la Galerie Marlborough de New York. L'organisation administrative et matérielle du circuit et la rédaction du catalogue ont été assumées par le Dr Felix Andreas Baumann, du Kunsthaus de Zurich, responsable également du choix initial des œuvres, avec l'aide du Professeur Werner Haftmann de la Galerie nationale de Berlin et du Dr Karl Ruhrberg de la Kunsthalle de Düsseldorf. Nous exprimons aussi nos remerciements à ces trois collègues, ainsi qu'aux amateurs sollicités en complément, dont le Comte Panza di Biumo.

Les déclarations de Rothko lui-même et les deux essais de Werner Haftmann et de Donald Mac Kinney repris dans l'édition française du catalogue et traduits par nos collaborateurs Marielle de Lavilléon-Tabart et Jean-Hubert Martin, me dispensent de toute autre introduction.

En adaptant l'exposition à Paris, notre souci principal a été de dresser aussi dignement que possible et dans la mesure des locaux disponibles ces vastes icônes contemporaines issues de la plus haute tradition byzantine. Contre la mémoire, l'histoire et la géométrie niées, elles suspendent dans l'espace infini que la couleur nous fait habiter si mystérieusement le voile flottant et sans âge de notre condition, ce ciel de pourpre nocturne où la présence affleure et s'exile comme le murmure debout de la mer. Chacune a sa lumière distincte et toutes s'unissent entre elles pour rayonner dans la pénombre, semblables aux lampes du sanctuaire absent qu'elles appellent et recréent.

Je revois Rothko, le soir tombant, dans son immense atelier de New York, entouré par le cycle des peintures murales destinées à Houston et s'absorbant totalement en elles, avant d'inscrire, à l'horizon du néant, sur un partage égal, le battement noir et gris de ses derniers tableaux.

Jean Leymarie
Conservateur en chef du Musée national d'art moderne

J'ai rencontré Mark Rothko pour la première fois au printemps 1959. Je lui fus présenté lors d'une soirée et nous prîmes rendez-vous pour le lendemain dans son atelier.
Je connaissais déjà ses peintures. J'en avais vu quelques-unes en 1952 à l'exposition des peintres américains d'avant-garde à la Galerie de France de Paris, et l'étrange monotonie, le rayonnement persistant et singulier propres à ses couleurs m'étaient restés en mémoire. Puis, dans les années après 1954, je rencontrai constamment ses toiles dans diverses capitales européennes, aux expositions de la nouvelle peinture américaine organisées par le Museum of Modern Art. Mais ce n'est qu'après avoir vu l'ensemble de ses tableaux exposés en 1958 à la Biennale de Venise que je suis parvenu à une image plus précise de son œuvre.
En manière de préambule, je tiens à dire ce qui m'a attiré dans ces tableaux, m'amenant à me poser toutes sortes de questions. C'était d'abord l'insistance avec laquelle le peintre répétait les motifs de son thème pictural: des bandes et des rectangles sombres et lumineux sur des fonds monochromes, diffus et absorbant la lumière. De façon inattendue, il n'y avait rien de dogmatique ni de fanatique dans cette répétition constante, comme cela se sent parfois chez les peintres des mouvements «De Stijl» ou «Abstraction-Création». Cette répétition impulsive produisait une litanie calme et tenace, mais plutôt douce, telles la psalmodie des chants de moines orientaux, la rotation du moulin à prières, ou les invocations toujours répétées des litanies de Lorette.
Cette impression d'une orientation fondamentalement mystique était renforcée par l'ambivalence étrange de ces tableaux. Ils révélaient une relation jamais bien définie entre le lyrisme le plus pur et la géométrie sévère, le rêve et l'ordre conscient, la transcendance et la matérialité de la beauté formelle, le magique et le rationnel, le mystique et l'esthétique. Le caractère indéfinissable de cette région intermédiaire, à laquelle aucune grande route ne mène, faisait l'originalité de ces peintures. On ne pouvait pas saisir leur véritable signification, en particulier dans le cadre de cette Biennale.
La relation évidente à «l'art concret», prenant son origine dans le formel, était brusquement rompue, quand, en observant ces tableaux, on prenait conscience à maintes reprises de l'expérience romantique, d'un espace vivant se déployant au-delà du fini. Cependant, ce fut précisément cette spatialité romantique qui m'amena à une association inattendue, et, comme il apparut plus tard, utile et salutaire. Alors que j'étais plongé dans l'examen d'une très grande toile, l'image du «Moine au bord de la mer» de C. D. Friedrich me vint soudain à l'esprit. Seulement maintenant, j'étais devenu le moine et je plongeai mon regard dans l'immense étendue de l'espace, animé par la lumière obscure comme par un souffle. L'homme – ce moine – était sorti du tableau, y était revenu et contemplait le vaste espace de son arrière-plan divin, directement, sans la médiation de la pensée ou de l'imagination. Là où C. D. Friedrich avait placé le moine – telle une salutaire figure symbolique à laquelle le spectateur pouvait s'identifier – là se tenait maintenant le peintre lui-même. Répondant à l'expérience spatiale, son tableau devenait un pur produit de contemplation et, selon l'angle de vision du spectateur, un objet de méditation.
Les peintures de Rothko ont, dans leur coloration, un grand pouvoir de suggestion, d'hypnotisme même. Elles attirent lentement le spectateur à elles, réclament de lui une curiosité pénétrante, mais se referment immédiatement quand il veut les interroger. Seule une lente exploration méditative provoque une lente approche de la peinture. Ce n'est que par une suite de déchiffrements que l'on atteint le point à partir duquel le message et le contenu du tableau sont lisibles.

Resté un moment devant la grande toile de Venise, je me sentis soudain, telle la «figure du premier plan», attiré dans l'espace de la peinture elle-même, absorbé dans le rythme de sa respiration et je saisis que l'intérêt essentiel du peintre n'était pas la chose esthétique que l'on nomme «peinture», mais bien plutôt la relation établie entre lui et l'espace créé pour nous transformer et pour laquelle il recherchait, en essayant de la cerner, l'«Imago» satisfaisante. De cette façon, je m'approchais un peu plus des tableaux mais, comme je l'ai dit, je ne pouvais trouver la clef qui me donnât leur signification et leur contenu. Je l'ai découverte cet après-midi là à l'atelier de Rothko. J'étais allé à New York pour le voir et lui demander de participer à la Documenta de 1959. Il refusa catégoriquement. Il ne voulait plus participer à de grandes expositions de survol, ses peintures n'étaient pas faites pour cela. Elles réclamaient un espace propre. Quand je lui dis que cela pouvait être aisément arrangé, il maintint son refus, ajoutant cependant que, en tant que juif, il ne pouvait accepter l'idée d'exposer en Allemagne qui s'était rendue coupable de tant de crimes contre les juifs. Notre conversation prit une tournure plutôt âpre. A ce moment là, Rothko était très contrarié, irrité et en désaccord avec ce qu'il appelait, avec une ironie amère, «the art world». Il me dit pourquoi. Nous nous trouvions dans une grande pièce qui était séparée de l'atelier plus vaste par des cloisons provisoires. Rothko m'expliqua que cette pièce était le modèle grandeur nature d'une salle au Seagram Building que Rothko devait décorer de peintures murales. A une certaine hauteur, une frise de tableaux de lumière sourde se déroulait tout autour de la pièce. Au centre de cette austère salle de fête se tenait Rothko, excité et fébrile. Il avait, me dit-il, considéré cette commande comme une grande et magnifique tâche qu'on lui avait finalement confiée, il y avait consacré toutes ses forces et était absolument conscient que son art avait atteint ici un sommet. Dans la fièvre de son monologue, il n'hésitait pas à parler de sa «Chapelle Sixtine». Il sortit toute une série de toiles d'un réduit pour me montrer le cycle complet à partir duquel la frise s'était finalement développée. Tout ceci était maintenant anéanti, car il avait appris que cette salle devait servir de restaurant privé à une société. Il n'avait jamais pensé à donner ses tableaux comme des décorations pour le plaisir d'une société qu'il qualifiait d'exécrable et de pitoyable et que, dans le feu de son discours, il invectivait violemment. Il avait refusé la commande et maintenant il se tenait, déçu, au milieu de son œuvre, dont la réalisation effective ne devait jamais être achevée. Après cet éclat, il devint plus calme. Silencieux, découragé et un peu désespéré, il avança deux chaises. Puis, tous les deux seuls, nous avons regardé les tableaux pendant de longues heures et nous en avons parlé calmement.

Bientôt nous fûmes cernés par ces sombres murs de lumière. Une luminosité très spirituelle émanait de ces fonds. Ce n'était pas une lumière ponctuelle. Elle ne suggérait aucune perspective et n'avait pas de source. Sans ombre ou sans éclat elle rayonnait du fond coloré comme une lumière interne, silencieuse et pure. Par endroits, un arc sombre faisait surgir une porte. Mais la porte ne s'ouvrait pas. C'était comme si elle était retenue par un pan de lumière faible qui voilait à nouveau l'ouverture. Ainsi dans la zone supérieure, où se déployait la frise, naissait un espace animé, s'étirant doucement et se contractant à nouveau. Sans aucune dureté, il n'était défini que vaguement par le rayonnement des plans et la fluroescence de la lumière dans son expansion.

Il n'était au fond plus question de «peintures murales» – de peintures sur un mur – car le mur n'était plus perceptible. Il s'était évanoui dans cette lumière en quelque sorte «pneu-

matique». On devrait plutôt parler d'étoffes, de rideaux opaques qui voilaient quelque chose ou d'un écran agité par ce qu'il dissimule. Ces peintures étaient aussi, sans aucune dureté et sans aucune lourdeur, tout comme les couleurs fluides qui créent la forme. Elles avaient certainement pour origine un sentiment profond chez le peintre. Mais ce sentiment était d'une nature générale, non psychologique et avait un caractère «sacré» prononcé.

Il était facile de comprendre pourquoi Rothko craignait la profanation et pourquoi cette crainte l'agitait tant. Nous échangions quelques mots de temps à autre. Rothko parlait, comme il le faisait volontiers, de certaines «transcendental experiences», sans les définir de façon plus précise. Il parlait d'un «sense of community» qui l'avait toujours stimulé dans son travail et lui avait donné la mesure de sécurité nécessaire pour mener son œuvre jusqu'à un point aussi ésotérique et l'y maintenir. Il définissait sa peinture comme une «action mythique» et faisait l'éloge des surréalistes qui avaient redécouvert les possibilités mythiques de la vie quotidienne. Citant Kirkegaard et sa «peur du néant», il dit que ce «néant» ne le concernait pas à vrai dire, mais que ses peintures devaient recouvrir quelque chose d'assez analogue à ce «néant». Bref, son discours tournait autour de quelque chose qu'il ne connaissait pas exactement ou qu'il ne voulait exprimer plus clairement.

Quand je lui dis combien sa colère au sujet de sa «chapelle» avait été révélatrice pour moi, il me dévisagea soudain et me dit avec le plus grand sérieux que c'était exactement le sens de cet espace. Il ajouta que si j'arrivais à obtenir de faire construire une très petite chapelle d'expiation à la mémoire des victimes juives, il la peindrait sans aucune rénumération – même pour l'Allemagne qu'il détestait tant. Cela pouvait même n'être qu'une simple tente. Tout prit un sens à partir de cette remarque presque fortuite. Pour commencer, Rothko ne voyait le tableau isolé que comme un exemple unique, un «exemplum» pour une représentation de l'espace qui devait embrasser toute l'humanité et l'attirer en lui. Le fait d'utiliser des formats de plus en plus grands n'était aussi que l'expression du désir d'élargir l'espace destiné à attirer complètement en lui le spectateur – comme la «figure du premier plan». Mais à l'arrière-plan, se trouvait toujours la conception d'un espace réel et total, formé par ses tableaux. C'est pourquoi il investissait toutes ses forces dans cette commande architecturale dont la destination était beaucoup plus accidentelle et accessoire. Le but qu'il s'était fixé dépassait constamment les exigences de son commanditaire. Le projet échoua inévitablement à cause de cette incompatibilité. Cependant, cette chapelle est toujours restée présente dans l'œuvre de Rothko après 1958. Chaque tableau est relié à un espace sacré, imaginé et fait partie d'une totalité rêvée plus grande, perle unique dans le long rosaire du souvenir et de la méditation. De tout cela, il ne put presque rien réaliser: la belle salle de la Tate Gallery, qu'il a aménagée avec amour à l'aide des tableaux tirés du cycle du Seagram Building et qui ne peut constituer qu'une indication par rapport au projet initial; la chapelle d'Houston, enfin, pour laquelle il créa une longue suite de tableaux nocturnes et à l'achèvement de laquelle il ne devait pas survivre. On ne doit donc jamais oublier qu'il s'agit toujours d'une continuité spatiale imaginaire dans laquelle s'insère l'œuvre isolée et, dans la présentation, l'on devrait veiller à ce que le spectateur soit constamment entouré de tableaux. Le contenu véritable de ces frises et litanies picturales a une portée beaucoup plus grande. A la suite de mes observations et de ma conversation avec Rothko, il m'était devenu clair que l'espace pour lui avait un caractère divin. Pour lui aussi, l'espace était, comme l'a dit Beckmann, «le lieu des dieux et de la crainte». Mais avec

le sentiment judaïque de Rothko et sa religiosité juive, toujours présente derrière son ironie et son cynisme, il prenait un caractère beaucoup plus précis. Quand il fit cette remarque fortuite au sujet de la «tente», ce fond caché dont Rothko voulait se faire une image m'apparut clairement. J'avais en effet *vu* comment cette tonalité générale, flottante et immatérielle était née de l'étalement par séries et sans contrastes des teintes sur les couleurs voisines; comment ces «murs de lumière» parvenaient à un balancement singulier, comme mus par une force cachée agissant par derrière, comme si une porte, un passage, un guichet allaient s'ouvrir, mais que refermaient immédiatement les surfaces diffuses. La surface était le rideau indéchirable devant la chose cachée.

Une fois atteint ce monde intérieur, après l'avoir observé pendant un long moment et entendu les indications, le contenu était enfin dévoilé. Ces rideaux mobiles, entrecroisés et flottants évoquaient maintenant les vieilles métaphores juives: un Dieu caché (qui avait interdit qu'on fît de Lui une effigie), la conception des tentures dans le tabernacle biblique, les rideaux du temple devant le Saint des Saints (qui n'était présent que comme un vide) les toiles de la tente mosaïque. Ce que ce peintre entreprit, renouvelant chaque jour ses conceptions, était la construction de cette tente dressée par le peuple des juifs comme leur arche d'alliance, où se trouvaient seulement le vide et le Verbe, afin d'y enfermer la sphère de Dieu. Les tableaux lui sont venus de cette conception.

En vérité, ce ne sont pas réellement des «tableaux» dans le sens classique et humaniste. Ce sont des voiles de méditation, des icônes, des tableaux de contemplation, des toiles de tente décorées qui dissimulent le divin, mais qui sont animées par cette force de l'extérieur. Rothko a créé une nouvelle forme de peinture méditative avec son «Imago». Dans son espace mythique-religieux, elle constitue la contrepartie des icônes esthétiques de Mondrian. En examinant ces tableaux, l'historien devrait être convaincu d'un fait étonnant: le judaïsme, resté sans images pendant plus de deux mille ans, a trouvé sa propre expression picturale et a maintenant un art qui lui est propre, grâce au processus de méditation développé par l'art moderne. Tout ceci est arrivé au moment même où Israël s'est retrouvé.

Même dans les tableaux isolés qui nous concernent dans cette exposition, Rothko veilla à ce que la caractéristique du tableau de méditation reste toujours perceptible. Elle serait détruite, par exemple, si la peinture était encadrée pour devenir un «tableau de musée». Rothko employait une surface monochrome pour tous ses tableaux. Il saturait la toile à un tel point qu'elle perd son caractère matériel et semble être une base fluorescente. Il tendait ensuite la toile saturée sur le châssis relativement épais en en recouvrant les bords. Grâce à cette zone intermédiaire colorée, le tableau se détache du mur et vient au-devant du spectateur. Sur ce panneau «flottant» la seule image qui apparaisse consiste en bandes et rectangles monochromes qui, faisant l'effet d'une pure manifestation de lumière, n'ont de ce fait aucune pesanteur. Les lignes et les formes sombrent dans cette manifestation de lumière colorée. L'orchestration des couleurs évite tout contraste. Elle cherche à harmoniser les couleurs voisines du spectre, les développant, par exemple, du rouge au violet par le brun, du rouge à l'orange, du bleu au vert. Je me suis toujours demandé pourquoi Rothko s'est refusé obstinément à ce qu'on le considère comme un «coloriste». Il voulait dire, par ce refus, qu'il ne travaillait pas sur toute l'étendue du spectre ni sur les contrastes des complémentaires, à la manière des «vrais» coloristes, mais qu'il préférait au contraire les modulations aux contrastes pour la spiritualité émanant de leur tonalité colorée. C'est évidemment un coloriste, et un très grand,

car seule la couleur et sa lumière soutient et détermine le tableau.
Son but n'est pas d'obtenir de belles harmonies de couleurs valables pour elles-mêmes, comme chez Matisse. Son intention est de créer des tons suggestifs qui permettent les déchiffrements – au terme desquels le mythique et le sacré se révèlent. Par ce traitement de la couleur, le ton général, immatériel et «flottant» du fond émerge des compartiments de couleur tandis que chaque individualité colorée rayonne doucement plutôt qu'elle ne se matérialise à partir de la tonalité de ce fond. L'élaboration de son tableau de méditation a son histoire. Ses racines plongent évidemment dans l'humanité juive orientale de ce peintre qui ne quitta sa Russie natale pour l'Amérique qu'à l'âge de dix ans.
Du point de vue artistique, le cas est plus complexe. Certes, Rothko a terminé ses études dans les écoles d'art, et, élève de Max Weber, fut d'abord influencé par son expressionnisme extatique comme par celui de Soutine. Il fut également professeur d'art pendant de longues années. Pourtant, il s'est toujours considéré comme un autodidacte. Et en cela, il avait raison car tout ce qu'il avait appris, il devait à nouveau l'oublier, lorsque âgé de près de quarante ans, il trouva le chemin de son propre style pictural.
La rencontre avec les surréalistes, qui vinrent nombreux à New York lorsque la guerre éclata, lui donna l'impulsion et la direction décisives. La galerie Peggy Guggenheim, «Art of This Century», devint le centre de l'agitation. Grâce aux allusions des surréalistes au domaine de l'image dans l'inconscient et à leur mode d'improvisation psychique, Rothko se libéra de l'interprétation expressionniste du monde objectif et s'engagea dans sa propre voie intérieure au bout de laquelle se trouvait son tableau de méditation, signe ultime de sa mythologie personnelle.
La peinture n'était plus l'interprétation du monde objectif, mais une «mythic action» comme il l'a dit lui-même en 1945 dans un exposé. Dans ce même exposé il fait l'éloge de la découverte surréaliste du «glossary of the myth» et de la production d'une nouvelle «congruity between the phantasmagoria of the unconscious and the objects of everyday life... which, for me, is the only source book for art».
Ce n'est donc pas le surréalisme vériste de Dali et de Max Ernst, jouant avec la substitution des choses et leurs absurdités, mais le surréalisme absolu issu de la pure improvisation psychique qui mit Rothko sur sa voie. La mythique de Miró et l'improvisation mentale de Masson offraient des indications importantes et puis, comme j'aurais tendance à le penser, Matta avec ses «Inscapes» de 1941/1942. C'étaient de purs paysages d'un au-delà de la psyché qui ouvraient un terrain entièrement neuf aux jeunes peintres new yorkais. En effet, les «Seascapes» que Rothko exposa en 1945 à la galerie Peggy Guggenheim, aux formes végétales imaginaires se reflétant dans la pénombre d'un monde sous-marin, révèlent un rapport avec les «Inscapes» de Matta. La tentation était désormais de pénétrer dans ces paysages de l'au-delà que sont ceux de l'inconscient. Pour ce qui est de l'évolution formelle, certains tableaux importants ne doivent pas être oubliés: l'un d'eux fut certainement «L'atelier rouge» de Matisse du Museum of Modern Art à New York. Sur un fond rouge monochrome la seule arabesque des objets transforme et anime par enchantement l'espace du tableau. Les bonnes relations qu'il entretenait avec quelques amis peintres l'aidèrent aussi certainement. Car Barnett Newman, Adolph Gottlieb, William Baziotes et, plus tard, Ad Reinhardt suivaient des directions analogues. Après 1945, le style personnel de Rothko s'est développé très rapidement. Les formes végétales des «Seascapes» se désintègrent et des formes diffuses d'une nature tout à fait abstraite apparaissent dans l'atmosphère sous-marine et crépuscu-

laire de 1947 pour s'organiser en 1948 en bandes et en surfaces rectangulaires. A partir de 1949 apparaît l'«Imago» finale, motif fondamental que Rothko n'a cessé d'enrichir et aussi de dépouiller jusqu'à sa mort. Avec les tableaux nocturnes pour la chapelle de Houston, que Rothko a peints dans ses dernières années, s'éteint la flamme qu'il avait avivée pour éclairer son expérience mythique et religieuse de l'existence. Werner Haftmann

I think of him as a poet among the painters, a lyric imagination in the dominion of the abstract.[1]
Stanley Kunitz

Il y a un peu plus de vingt ans, Mark Rothko découvrit les images simplificatrices qui lui ont permis de se concentrer sur son idéal d'un art de transcendance. L'importance du sujet avec lequel il avait débuté dans les années trente – silhouettes dans le métro de New York, femmes à la fenêtre – avait disparu. Disparus aussi les oiseaux et le matériel du rituel surréaliste. De ces formes biomorphiques, diffuses et «fuyantes» naquit sa vision d'une peinture réduite à un rectangle de couleur sur lequel flottaient d'autres rectangles. Le ciel, la mer et leur horizon conjoints n'avaient à la fin plus rien à voir avec la nature et tout à voir avec l'art de peindre. Que Rothko ait exigé du spectateur une faculté toujours croissante de concentration visuelle est certainement significatif de son génie. Par le réglage infime de la nuance, la profondeur du champ et de la couleur et la façon d'appliquer la peinture, que sa technique révèle, il a su créer des toiles chargées de toutes sortes d'émotion personnelle. Semblable au poète qui trouverait la structure d'écriture idéale pour contenir le son réel de sa propre voix.
Un grand nombre de ses toiles sont immenses. Cette importante application de l'échelle est une des plus grandes réussites de Rothko. Et, tel qu'il est, allié à un sens magnifique de la couleur et au pouvoir de moduler le ton de manière à suggérer le sentiment, nous obtenons un art qui a conduit l'artiste vers une estime et une renommée toujours grandissantes.
Et cependant, tout au long de sa vie Rothko n'a cessé de s'interroger et de se montrer profondément incertain. Il travaillait surtout le matin et cela avec une rapidité prodigieuse qui était le résultat d'heures, quelquefois de semaines de méditation. La gaieté et la détente qui s'ensuivaient (comme chez la plupart des artistes) le conduisaient à rechercher la compagnie d'amis et de relations professionnelles. Il leur téléphonait, leur demandait de venir à son atelier et, à leur arrivée, leur posait des questions sur l'une ou l'autre de ses œuvres qui le préoccupait. L'un de ces amis se souvient qu'il était très intéressé par les réactions des gens, mais qu'elles n'avaient pas de «réelle influence sur ce qu'il faisait». Il discutait longuement des diverses possibilités, mais le lendemain il poursuivait sa route à sa façon. Un paradoxe; une constante remise en question de lui-même et pourtant une telle décision et une telle maîtrise dans son travail.
Madame Reinhardt se souvient de conversations similaires tenues par son mari Ad et Rothko au sujet de leur confiance en eux-mêmes en tant qu'artistes: «Il était inévitable qu'ils fissent ce qu'ils faisaient. Il n'y avait jamais de questions du genre: «eh bien, peut-être aurais-je dû faire ceci» ou «qu'en dites-vous?» ou «croyez-vous que cela serait mieux?». En réalité, ils ne se posaient jamais de questions sur ce qu'il fallait faire vraiment.»
Thomas Hess a peut-être le mieux décrit la véritable nature de la confiance de Rothko en lui-même: «Il prédisait toujours ce qu'il ferait dix ans plus tard ou, en d'autres termes, il revenait une dizaine d'années en arrière.»[2]
Ceci pourrait expliquer pourquoi il gardait toujours autour de lui un grand nombre d'œuvres qu'il changeait constamment de disposition afin d'en avoir une vision et une conception nouvelles. L'on se surprend souvent à penser qu'une façon particulière de traiter les bords d'un rectangle ou une séquence de couleurs date d'une période plus ancienne ou plus récente que celle effectivement portée sur la toile. Il faisait se «chevaucher» les idées picturales. Il y a des peintures d'un rouge-noir foncé («prune» était son adjectif favori pour les qualifier), dont les formes ont des contours assez précis, qui précèdent de plusieurs années la série ultime des toiles murales créées pour la chapelle de Houston. Des plages égales de bleus et de verts, ou une combinaison d'oranges, de jaunes et de roses seront répétées comme

pour prouver qu'elles peuvent être utilisées indéfiniment.

Tandis que nous parlons des couleurs de Rothko, il est curieux de penser qu'il n'aimait pas être considéré comme un «coloriste». Il était agacé par le fait qu'en arrivant dans son atelier tant de visiteurs fussent immédiatement attirés par les toiles plus claires – celles dont il disait qu'elles étaient «plus faciles à comprendre» – et qu'ils n'eussent pas les mêmes affinités avec les toiles plus sombres, «plus difficiles». Il était sans aucun doute un «non-coloriste» de la même façon qu'il était un «non-religieux» – à l'encontre des simplifications excessives des critiques et du public. Il détestait être catalogué. Il pratiquait aussi la contradiction et le paradoxe. Son œuvre, si semblable à l'homme, nous fournit de nombreux exemples de contradiction et de parfait paradoxe. Nous retrouvons l'insistance de Mark Rothko avec laquelle il réclame notre attention. Il veut que nous regardions de plus près, de plus en plus près.

Lui aussi aimait regarder. Il téléphonait souvent à un ami et ils s'arrangeaient pour aller au Metropolitan Museum ou à la Frick Collection. Il prenait un immense plaisir à examiner les peintures ou à voir une salle de dessins. Un de ses assistants d'atelier se souvient aussi de sa passion pour les expositions Bonnard et Turner organisées par le Museum of Modern Art. Malgré le plaisir que lui procuraient les œuvres des autres artistes, il ne se sentait influencé par elles en aucune façon. On peut voir dans son œuvre des éléments qui rappellent les peintres du «Sublime» du 19e siècle, de l'Hudson River School, de l'art oriental même, ce qu'il a lui-même cependant toujours nié.

Au retour d'un voyage en Italie, Rothko dit à son grand ami Bernard Reis combien il aimait les œuvres de Masaccio et Masolino, mais que ce qui l'avait le plus touché en Europe était la Bibliothèque de Laurent de Médicis à Florence. Il sentait qu'elle constituait une affirmation émouvante et il se référait toujours à l'idée qu'il aimerait faire quelque chose avec ce même sentiment.

Bien qu'il soit difficile d'imaginer qu'un peintre aussi sévèrement abstrait dans son œuvre puisse être aussi socialement engagé, ses amis pensent que, pendant la période difficile des années trente aux Etats-Unis, Rothko fut profondément concerné par les problèmes sociaux et politiques – autant, si ce n'est plus, que beaucoup de ses collègues impliqués dans le Federal Arts Project subventionné par le gouvernement. Parmi ses premières œuvres figure le portrait d'un noir et quelque chose dans le traitement des hommes et des femmes dans le métro de New York suggère une sorte de conscience sociale. Son ami Theodoros Stamos se souvient de nombreuses amitiés qui furent rompues à ce moment-là: «C'était l'époque du Parti communiste, de l'Union des Artistes, du Congrès des Artistes et les différences d'opinion politique les ont fait éclater.»

En tant qu'artiste Rothko était d'une remarquable fidélité et avait pris l'habitude de voir les œuvres de ses collègues, même jeunes. Cette conscience sociale le conduisit à faire des donations en faveur de causes justes: une Marche de la Paix ou une revue littéraire en difficulté; vers la fin de sa vie il développa une fondation destinée à aider les peintres, sculpteurs, écrivains et compositeurs plus âgés, tombés dans l'oubli ou qui avaient besoin d'un secours particulier. Il était généreux dans ses éloges à propos des œuvres d'artistes qu'il estimait et un soir il exprima une grande admiration pour la gravure et le dessin d'une séquence «noire» de gravures en couleurs exécutées par Ad Reinhardt. Il manifesta le même enthousiasme pour la dernière exposition particulière de Clyfford Still à la Marlborough Gallery de New York, bien que des différences personnelles les aient précédemment opposés.

Il y avait de grandes divisions dans sa vie: la

générosité alliée à la frugalité, la complexité balancée par la simplicité, le pouvoir d'émotion mêlé au sens du calcul, la mélancolie teintée d'une pointe de comédie.

Dans une lettre co-signée par Adolph Gottlieb et publiée dans le *New York Times* du 13 juin 1943, il fit la déclaration publique des buts qu'il poursuivait: «Nous sommes partisans d'exprimer l'idée complexe en termes simples. Nous sommes pour le grand format, car il a l'impact du non-équivoque. Nous voulons réaffirmer le plan du tableau. Nous sommes pour les formes planes, car elles détruisent l'illusion et révèlent la vérité.»

Il est parvenu à une profonde simplicité. Mais ce qu'il a réalisé est-il aussi purement simpliste? Le critique Robert Goldwater (que Mark aimait, appréciait et respectait) aborda le sujet dans un article publié dans *Arts*[3]. Il pense que les peintures de Rothko sont «simples» en effet, mais qu'elles sont loin d'être «simplistes». Il suggère que la situation non résolue provoquée par les peintures – le fait d'être simples ou non compliquées tout en parvenant à être subtiles en même temps – contribue à en faire des énigmes, «forçant à l'examen attentif tout en rejetant les questions». Il poursuit en disant que c'est le désir des conclusions qui «chasse» l'observation.

La recherche chez Rothko de la simplicité et du grand format commença à se réaliser alors qu'il prenait des ateliers de plus en plus grands et, d'un endroit à l'autre, les tableaux ne cessaient de changer, de devenir plus forts, plus rayonnants, plus importants – plus l'endroit était grand, plus grandes étaient les toiles.

Au milieu des années quarante, Rothko était connu et tenu en grande estime par ses collègues. En 1945 il eut sa première importante exposition particulière à la galerie Art of This Century de Peggy Guggenheim. Il y montra ses «Seascapes» aux affinités surréalistes par leur imagerie et le jeu de miroir de leurs formes redoublées. Même alors les toiles présentaient des divisions horizontales affirmées. En 1946 il entra à la Betty Parsons Gallery où il exposa chaque année jusqu'en 1951. Ses tableaux se muèrent en agencements de formes voilées et rayonnantes qui, moins nombreuses et agrandies, devinrent ses caractéristiques losanges de couleur lisse, frontaux et centrés.

Les années cinquante furent à bien des égards ses années les plus heureuses; Mark en parlait avec une grande nostalgie et, quelques soient les évènements de sa vie, l'essentiel restait son travail – son évolution, la stimulation du moment et sa relation avec le travail des autres. Il passait beaucoup de temps en famille mais rencontrait aussi ses amis et collègues au Cedar Bar à New York, restant en contact avec tout ce qui se passait en ces années exaltantes. C'est à ce moment-là qu'il connut vraiment le succès, ce dont il ne se souciait guère, car pour Mark la seule chose stimulante était cette période de développement et de commencement.

Dans les années cinquante, il exposait à la Sidney Janis Gallery et à l'une de ces expositions le poète et critique Ralph Pomeroy se souvient d'avoir vu une énorme toile jaune qui recouvrait un mur entier. Elle produisait une sensation de lumière écrasante et cet immense rayonnement exprimait clairement le sentiment de Rothko à l'égard de ses peintures conçues comme un environnement total.

Vers la fin des années cinquante, Rothko fut choisi – avec Mark Tobey, les sculpteurs David Smith et Seymour Lipton – pour représenter les Etats-Unis à la Biennale de Venise et en 1961 il eut une rétrospective au Museum of Modern Art. Monroe Wheeler, l'un des directeurs du Musée à l'époque, rappelle que Rothko consacra beaucoup de temps à l'éclairage de l'exposition: «Il était tout à fait mécontent de tout notre système d'éclairage zénithal. Il ne lui convenait simplement pas. Il y avait trop de lumière et elle n'était pas

distribuée comme il l'aurait voulu. Et puis il y avait trop de lumière du jour – en raison de l'exposition au nord du bâtiment. A la fin, il s'estima satisfait mais ne fut jamais enthousiaste. Il désirait que les tableaux pénètrent lentement dans la conscience du spectateur.» Mark était présent tous les jours qui ont suivi l'ouverture de l'exposition. Bien sûr, il habitait tout près de là – mais beaucoup de gens demandaient: «Pourquoi est-il là? que fait-il?» Il dit qu'il voulait réellement regarder, qu'il devait finalement accepter ce qu'il avait fait – ce qu'il fit. Il sentait, je crois, qu'il y a toujours un certain mystère sur la façon dont on va d'une étape à l'autre en peinture, construisant quelque chose qui vous appartient en propre. Aussi dut-il regarder ses tableaux et les voyant en totalité – couvrant dix à quinze années de travail – il en éprouva une certaine surprise.

L'éclairage de son œuvre continua à préoccuper Rothko durant le reste de sa vie. Thomas Hess remarque au sujet des toiles sombres de Houston que «si vous regardez fixement vous ne voyez presque rien, mais des côtés de votre œil émergent les formes et les couleurs, comme un sentier sur une nuit noire». Il dit encore: «Rothko en saisit sûrement l'effet optique et, en insistant sur le fait que seul un faible éclairage convient à ses peintures, en les plaçant contre des murs d'un blanc très légèrement teinté, il augmentait leur pouvoir magique de «flotter».»[4]

Bien que son œuvre fut incluse dans d'importantes expositions à l'étranger – notamment dans plusieurs expositions américaines – Rothko n'exposa pas d'œuvre nouvelle après la rétrospective de 1961. En 1963 la Marlborough Gallery ouvrit à New York et Rothko, ainsi que plusieurs de ses collègues, entra dans la nouvelle galerie où il resta jusqu'à la fin de sa vie.

En raison de son sens aigu de l'environnement, Mark n'aimait pas les expositions de groupe et désirait que son œuvre n'entre pas en conflit avec celle d'autres artistes. Après l'avoir achevée, il abandonna une commande importante de toiles immenses consacrées au thème des quatre saisons, quand il apprit que la salle à manger, à laquelle elles étaient destinées, devait être publique. Rothko se méfiait tellement des réactions du public à son œuvre qu'il écrivit un jour: «Se déployant et s'animant sous les yeux de l'observateur sensible, un tableau vit de présence. Il peut aussi en mourir. L'envoyer de par le monde comporte donc un risque. Combien de fois et de façon permanente il doit être altéré par le regard de l'insensible et la cruauté de l'impuissant qui voudraient répandre leur affliction dans le monde entier.»[5]

Au cours des années soixante, Rothko a créé quelques toiles très sombres. Elles sont d'une teinte curieuse, lie de vin si vous voulez, et dans un grand nombre des plus grandes il ouvrit le centre de ses rectangles planant sur la toile de sorte qu'ils ressemblent à d'immenses anneaux rectangulaires de fumée. Huit de ces toiles furent données par Rothko à la Tate Gallery de Londres où elles sont disposées dans une salle spéciale, faisant partie des collections permanentes où il est le seul américain à être honoré de la sorte. Rothko aimait beaucoup Londres et la Tate; en étroite collaboration avec Norman Reid, son directeur, il étudia la forme, la couleur et l'éclairage de cette salle.

Rothko aimait que des salles particulières soient destinées à accueillir son œuvre. Il était très content de celle qui lui avait été consacrée à la Phillips Collection de Washington D.C., comme de l'ensemble conservé dans la salle à manger du président à Harvard University. Mais l'une des plus extraordinaires est certainement la chapelle d'Houston, commandée par M. et Mme de Menil, dans laquelle quatorze immenses panneaux servent d'inspiration aux visiteurs de toutes croyances. Avant sa consécration, au début de l'année passée, M. de Menil dit: «Rothko a

accompli quelque chose dont aucun d'entre nous ne rêvait, pas plus que lui. Dans ce très bel édifice, simple et peu voyant, ces peintures sont une affirmation émouvante et spirituelle, mais si une telle affirmation devait être mise en doute, eh bien les chiens aboient et les caravanes se déplacent. D'ici dix ans les gens sauront et c'est cela qui compte.» Ces derniers panneaux restèrent à l'atelier de Rothko dans l'East Side jusqu'au printemps 1968. A une époque, il avait une maquette grandeur nature de la chapelle, de façon à étudier et à réétudier la disposition des peintures sur lesquelles il travaillait depuis l'automne 1965. Mais au printemps 1968 Mark tomba gravement malade et fut transporté à l'Hôpital de New York où il resta plusieurs semaines. A son retour il décida d'entreposer les panneaux d'Houston dans une réserve où ils restèrent jusqu'au moment où ils furent placés dans la chapelle.

Les peintures murales avaient si intensément retenu son attention qu'il eut du mal à s'en dégager mais, sa santé revenue, il passa l'été 1968 au bord de l'océan à Provincetown avec sa femme et ses enfants. Là il exécuta des peintures sur papier, généralement hautes en couleurs et gaies. C'est alors qu'il commença la série des dernières peintures sombres. Depuis lors il travaillait beaucoup avec des peintures acryliques, medium à base d'eau magnifiquement adapté à ses dons de rapidité et de décision. Quand il regagna la ville en automne, il décida de s'installer dans son atelier pour y vivre seul. Ses besoins étaient très simples. Les murs carrelés de l'atelier (originellement une maison de transport) étaient masqués par de grandes cloisons temporaires sur lesquelles les peintures pouvaient être accrochées et changées grâce à un système de poulies. La grande pièce où il peignait était éclairée par un haut châssis vitré situé en pyramide au centre du plafond à une hauteur de quelques trente pieds. Un lit, quelques chaises, une table et son électrophone complétaient l'ameublement. La pièce était totalement dénuée d'objets personnels et c'est dans cet espace immense qu'il se tenait, quelquefois pendant des heures, regardant ses peintures, réfléchissant et méditant à leur sujet. Il habita et travailla dans cet atelier jusqu'à sa mort. En 1969 et 1970 Rothko continua ses peintures sur papier et au cours de ce travail, un changement important surgit dans son œuvre. Ses formes rectangulaires commencèrent à s'étendre jusqu'au bord (et éventuellement au-delà) du champ pictural et à se rejoindre de telle sorte que leur séparation devint de plus en plus cruciale. Il n'y avait plus que deux formes intérieures – une en haut et une en bas. L'ouverture entre elles se rétrécit. Souvent la couleur des deux formes était de valeur presque semblable – et elle l'est quelquefois – de façon à rendre leur perception plus subtile et complexe. L'effet en était une sorte de «barrage» de l'espace le plus proche et le moins profond, tout en ménageant une «fissure» à travers laquelle s'ouvrait la profondeur. En faisant des peintures sur papier, Rothko utilisait un ruban faisant cache pour fixer les bords de la feuille. Quand il avait fini, il détachait l'étroite bande qui laissait une étonnante bordure blanche à l'endroit où le papier était resté vierge. Et c'est de l'observation de ce classique «hasard d'atelier» qu'il conçut l'exécution de la majeure partie de ses dernières peintures – les acryliques noirs et gris sur toile. Le «hasard» lui avait montré une nouvelle manière de traiter le bord du tableau pour contenir la vision de son œuvre. Mark avait des doutes considérables sur la façon et le moment de montrer ces nouvelles toiles. Mais à l'automne de 1969, il donna sa première et unique réception à l'atelier où il convia ses amis et ses relations du milieu artistique. Ils trouvèrent tous les murs de l'atelier occupés par des séries de tableaux noirs et gris – introduction émouvante aux nouvelles peintures.

Thomas Messer, directeur du Guggenheim

Museum, était enthousiaste à leur sujet et étudiait la possibilité de les exposer au Guggenheim Museum au moment de la mort de Rothko. Comme Harold Rosenberg l'a fait remarquer, Rothko évita l'«extrémité» des peintures presque totalement noires de son ami Ad Reinhardt, mais «avec lui aussi... la tendance était vers le noir, représentant à la fois le poids du sentiment et le principe de la disparition du monde visible».

A la fin du mois de février 1970, Rothko mit fin à ses jours. Et toute lumière cessa pour ce grand peintre.

Donald McKinney

Notes:

1 «Je le considère comme un poète parmi les peintres une imagination lyrique dans le royaume de l'abstrait.» Stanley Kunitz, poète et lauréat du Prix Pulitzer, fut un ami personnel de Mark Rothko.
2 «Rothko: A Venetian Souvenir», Art News, novembre 1970
3 «Reflections On the Rothko Exhibition», Arts, mars 1961
4 «Rothko: A Venetian Souvenir», Art News, novembre 1970
5 Cité dans la nécrologie du New York Times, 26 février 1970

Les Romantiques se sentaient poussés à rechercher les sujets exotiques et à faire de grands voyages. Bien que le transcendantal implique l'étrange et l'inconnu, ils n'ont pas réalisé que tout ce qui est étrange ou inconnu n'est pas transcendantal.

L'artiste accepte difficilement l'incompréhension hostile de la société à son égard. Et pourtant, cette hostilité peut être l'instrument de sa libération. Délivré d'un sentiment factice de sécurité et de solidarité, l'artiste peut abandonner son héritage plastique, exactement comme il a abandonné d'autres formes de sécurité. Le sens de la solidarité comme celui de la sécurité se fonde sur le connu. S'en libérer c'est s'ouvrir à l'expérience transcendantale.

Je vois mes tableaux comme des drames; les formes en sont les protagonistes. Les tableaux sont nés de la nécessité de trouver un groupe d'acteurs capables d'évoluer avec aisance et de se mouvoir sans contrainte.

On ne peut prévoir ou décrire à l'avance ni l'action ni les acteurs. Tout commence comme une aventure inconnue dans un lieu inconnu. Ce n'est qu'au moment de l'achèvement, dans un éclair de conscience, qu'on leur reconnaît le nombre et la fonction prévues. Les idées et les plans qu'on avait à l'esprit au départ n'étaient qu'un passage à travers lequel on a quitté le monde où ils affleurent.

Ainsi les grands tableaux cubistes transcendent et démentent les implications du programme cubiste. L'instrument le plus important que l'artiste puisse se façonner à la longue est la foi en son pouvoir de faire des miracles quand il en a besoin. Le tableau doit être un miracle: à l'instant où il est achevé, l'intimité entre la création et le créateur est rompue. Il est un étranger. Pour lui, comme pour le futur spectateur, le tableau doit être une révélation, la satisfaction inattendue et sans précédent d'un besoin depuis toujours familier.

The Romantics were prompted to seek exotic subjects and to travel to far off places. They failed to realise that, though the transcendental must involve the strange and unfamiliar, not everything strange or unfamiliar is transcendental.

The unfriendliness of society to his activity is difficult for the artist to accept. Yet this very hostility can act as a lever for true liberation. Freed from a false sense of security and community, the artist can abandon his plastic bank-book, just as he has abandoned other forms of security. Both the sense of community and of security depend on the familiar. Free of them, transcendental experiences become possible.

I think of my pictures as dramas; the shapes in the pictures are the performers. They have been created from the need for a group of actors who are able to move dramatically without embarrassment and execute gestures without shame.

Neither the action nor the actors can be anticipated, or described in advance. They begin as an unknown adventure in an unknown space. It is at the moment of completion that in a flash of recognition, they are seen to have the quantity and function which was intended. Ideas and plans that existed in the mind at the start were simply the doorway through which one left the world in which they occur.

The great cubist pictures thus transcend and belie the implications of the cubist program.

The most important tool the artist fashions through constant practice is faith in his ability to produce miracles when they are needed. Pictures must be miraculous: the instant one is completed, the intimacy between the creation and the creator is ended. He is an outsider. The picture must be for him, as for anyone experiencing it later, a revelation, an unexpected and unprecedented resolution of an eternally familiar need.

Sur les formes:
Ce sont des éléments uniques dans une situation unique.
Ce sont des organismes doués de volonté et du besoin passionné de s'affirmer.
Elles évoluent avec une liberté intérieure sans éprouver le besoin de s'adapter ou de faire violence au monde connu du probable.
Elles ne sont liées directement à aucune expérience visible donnée mais on reconnaît en elles le principe et la vitalité des organismes.
Le représentation de ce drame dans le monde connu n'est possible que si les actes quotidiens font partie d'un rituel se référant à une réalité supérieure.
Même l'artiste archaïque, qui avait une virtuosité mystérieuse, trouva nécessaire de créer un groupe d'intermédiaires: monstres, êtres hybrides, dieux et demi-dieux. Avec cette différence que, l'artiste archaïque vivant dans une société plus empirique que la nôtre, l'urgence d'une expérience transcendantale était admise et recevait un statut officiel. En conséquence, la figure humaine et d'autres éléments du monde familier pouvaient être combinés ou participer comme un tout à la représentation des excès qui caractérisent cette hiérarchie invraisemblable. Pour nous le déguisement doit être complet. L'identité familière des choses doit être pulvérisée de façon à détruire les associations limitées à l'aide desquelles notre société en expansion ensevelit tous les aspects de notre environnement. Sans monstres et sans dieux, l'art ne peut représenter notre drame: les moments les plus intenses de l'art expriment cette frustration. Quand ils ont été abandonnés comme des superstitions insoutenables, l'art a sombré dans la mélancolie. Affectionnant le sombre, il a enveloppé ses objets dans les suggestions nostalgiques d'un monde à demi éclairé. Pour moi les grandes réalisations des siècles au cours desquels l'artiste a pris pour sujets le vraisemblable et le connu furent les

On shapes:
They are unique elements in a unique situation.
They are organisms with volition and a passion for self-assertion.
They move with internal freedom, and without need to conform with or to violate what is probable in the familiar world.
They have no direct association with any particular visible experience, but in them one recognizes the principle and passion of organisms.

The presentation of this drama in the familiar world was never possible, unless everyday acts belonged to a ritual accepted as referring to a transcendent realm.
Even the archaic artist, who had an uncanny virtuosity found it necessary to create a group of intermediaries, monsters, hybrids, gods and demigods. The difference is that, since the archaic artist was living in a more practical society than ours, the urgency for transcendent experience was understood, and given an official status. As a consequence, the human figure and other elements from the familiar world could be combined with, or participate as a whole in the enactment of the excesses which characterize this improbable hierarchy. With us the disguise must be complete. The familiar identity of things has to be pulverized in order to destroy the finite associations with which our society increasing enshrouds every aspect of our environment.
Without monsters and gods, art cannot enact our drama: art's most profound moments express this frustration. When they were abandoned as untenable superstitions, art sank into melancholy. It became fond of the dark, and enveloped its objects in the nostalgic intimations of a half-lit world. For me the great achievements of the centuries in which the artist accepted the probable and familiar as his subjects were the pictures of the single

tableaux de la seule figure humaine – isolée dans un moment d'immobilité absolue.
Mais la figure solitaire ne pouvait faire un seul geste des bras qui puisse indiquer son inquiétude devant la mort et son appétit insatiable pour l'expérience d'ubiquité face à cette réalité. Pas plus que la solitude ne pouvait être surmontée. Elle ne pouvait se joindre aux assemblées des plages, des rues et des parcs que par coïncidence et, avec ses compagnons, former un «tableau vivant» d'une humaine incommunicabilité.
Je crois que la question d'être abstrait ou figuratif n'a jamais existé. Il s'agit vraiment de mettre fin à ce silence et à cette solitude, de respirer et d'étendre les bras à nouveau.

human figure—alone in a moment of utter immobility.
But the solitary figure could not raise its limbs in a single gesture that might indicate its concern with the fact of mortality and an insatiable appetite for ubiquitous experience in face of this fact. Nor could the solitude be overcome. It could gather on beaches and streets and in parks only through coincidence, and, with its companions, form a "tableau vivant" of human incommunicability.
I do not believe that there was ever a question of being abstract or representational. It is really a matter of ending this silence and solitude, of breathing and stretching one's arms again.

Mark Rothko

Text by Mark Rothko from: Possibilities No. 1, 1947/48, p. 84

1903 Naissance de Mark Rothko le 25 septembre à Dvinsk, Russie.

1913 Emigre avec sa famille à Portland, Oregon, Etats Unis.

1913–1920 Etudes primaires et secondaires.

1921–1923 Etudes artistiques à l'Université de Yale, New Haven, Connecticut.

1925 S'établit à New York. Etudie le dessin d'après le modèle vivant avec Max Weber à l'«Art Students' League». Travaille pour Max Ernst pendant une courte période.

1926 Commence à peindre dans un style réaliste.

1929 Bernard Karfiol expose quelques unes de ses œuvres à la Galerie Opportunity, New York.

1930–1940 En dehors de ses propres recherches sur la couleur, Rothko est influencé par le monde coloré de Milton Avery et Matisse. (En 1953, «Hommage à Matisse» est le titre qu'il donne à l'un de ses tableaux.)
Durant cette période, Rothko s'intéresse particulièrement à la métaphysique, la mythologie grecque, l'art des peuples primitifs et la théorie des «archétypes collectifs» de C. G. Jung.

1933 Première exposition particulière de ses œuvres à la Contemporary Arts Gallery, New York.

1935 Co-fondateur avec Adolphe Gottlieb du groupe expressionniste «The Ten». Participe pendant près de dix ans à des expositions collectives.

1936–1937 Collabore au W. P. A. Federal Arts Project à New York.

1942–1947 Période surréaliste. Série de tableaux biomorphiques évoquant les paysages sous-marins, apparentés à ceux de Gorky et Gottlieb et rappelant les peintures oniriques de Miró des années vingt.

1945 Exposition particulière à la Galerie de Peggy Guggenheim à New York, Art of This Century. Les tableaux exposés montrent une grande affinité avec le surréalisme. Commence à exposer régulièrement à la Federation of Modern Painters and Sculptors, ainsi qu'au Whitney Museum of American Art jusqu'en 1950. Epouse Mary Alice Beistle le 31 mars.

1946 Entre à la Betty Parsons Gallery où il expose chaque année jusqu'en 1951.

1947 Fin de la période surréaliste. Premiers tableaux aux formes suspendues dans l'espace. En quelques mois, celles-ci deviennent plus ramassées et se transforment en rectangles.
En été, Rothko donne des cours à la California School of Fine Arts, San Francisco.

1947–1950 L'apaisement des formes conduit après 1950 à la composition caractéristique du tableau réduit à de grandes surfaces colorées, pour la plupart horizontales et différenciées entre elles.

1948 Fonde avec W. Baziotes, R. Motherwell et B. Newman l'école «Subjects of the Artists» qui devient au bout d'un trimestre le «Studio 35». Jusqu'en 1955, conférences et soirées-débats auxquelles participent également Baziotes, Cornell, De Kooning, Motherwell, Newman, Reinhardt et des artistes européens comme Hans Arp et Richard Huelsenbeck. Co-fondateur de la société «The Club».

1949 Eté: enseigne de nouveau à la California School of Fine Arts, San Francisco.

1950 Voyage en Europe. Séjours en Angleterre, France et Italie. Naissance de sa fille Kate.

1951 Rothko réclame avec les artistes du groupe «Angry Eighteen» l'installation d'une section d'art américain au Metropolitan Museum of Art. Participe à

l'organisation de «Ninth Street Show».

1951–1954 Membre du corps enseignant à la Faculty of Art du Brooklyn College, New York.

1954 Entre à la galerie Sidney Janis, New York.

1955 Invité pour l'hiver à donner des conférences à la Faculty of Art de Tulane University, New Orleans, Louisiana.

1958 Rothko reçoit la commande de la décoration murale du Seagram Building construit par Mies van der Rohe et Philip Johnson (Park Avenue, New York). Tandis que Rothko travaillait à ces grandes compositions murales, de couleurs sombres, on décida de transformer le Conference Hall en restaurant. Rothko, furieux, reprit ses tableaux, dont plusieurs versions avaient déjà été exécutées.
Quelques unes des «Seagram Paintings» furent données par l'artiste à la Tate Gallery de Londres, en 1969.

1959 Second voyage en Europe. Séjours en Angleterre, en France, en Italie, en Belgique, et en Hollande.

1960–1970 Après les «Seagram Paintings» où prédominent des tons chauds de brun et de rouge, Rothko utilise des couleurs de plus en plus sombres et simplifie la structure formelle de ses tableaux.

1963 Entre à la Marlborough-Gerson Gallery, New York.
Naissance de son fils Christopher Hall.

1965–1967 Travaille aux «Chapel Paintings» qui lui avaient été commandées par la famille de Menil, Houston, Texas.

1968 Rothko devient membre du National Institute of Arts and Letters.

1969 Nommé Honorary Doctor (Doctor of Fine Arts) de l'Université de Yale, New Haven, Connecticut.

1969–1970 Commence la série des tableaux en gris et noir.

1970 25 février. Mort du peintre à New York. Mise en place d'une salle Rothko à la Tate Gallery de Londres.

1971 Les «Chapel Paintings» sont placées à la chapelle de l'Institute for Religion and Human Development, à Houston, Texas. Inauguration le 27 février.

Alloway, Lawrence «E. J. Power collection», Londres, Institute of contemporary arts, catalogue d'exposition (avec des textes de M. Rothko, «The romantics were prompted», extrait de *Possibilities*, 1947–1948 et «Statement», extrait de *Tiger's Eye*, octobre 1949).

Alloway, Lawrence «Notes on Rothko», Lugano, *Art International*, 4, été 1962, pp. 90–94, 8 pl.

Alloway, Lawrence «The Biomorphic Forties», New York, *Art Forum*, 4, Septembre 1965.

Alloway, Lawrence «Spectrum of monochrome», New York, *Arts Magazine*, 45, décembre 1970, p. 30, pl.

Althaus, Peter F. *Kunst-Nachrichten*, 7, n° 3, novembre 1970; 3 pages et 6 illustrations (à l'occasion de l'exposition du Museo d'Arte Moderna, Ca' Pesaro, Venise, 1970).

Arnason, H. H. et Read, H. «Dialogue on Modern U. S. Painting», New York, *Art News*, 59, mai 1960, pp. 33–35, pl. p. 33.

Arnason, H. H. *History of Modern Art*, New York, Harry N. Abrams, 1968, pp. 508–509, pl. p. 876, 877, pl. en coul. 213, 214.

Ashton, Dore «Art: Mark Rothko», Los Angeles, *Arts and Architecture*, 74, août 1957, p. 8 et sq.

Ashton, Dore «Recent show at Sidney Janis», Los Angeles, *Arts and Architecture*, 75, avril 1958, p. 8 et sq., ill.

Ashton, Dore «Art: Lecture by Rothko», *New York Times*, 31 octobre 1958 (conférence au Pratt Institute).

Ashton, Dore «Perspective de la peinture américaine», Paris, *Cahiers d'Art*, n° 33–35, 1960, p. 214 et sq., ill.

Ashton, Dore «La voix du tourbillon dans l'Amérique de Kafka», Paris, *XX^e siècle*, 26 mai 1964, p. 93.

Ashton, Dore «The Rothko Chapel at Houston», New York, *Studio International*, 181, juin 1971, pp. 273–275, pl.

Barker, Virgil *From Realism to Reality*, Lincoln, University of Nebraska, 1959, pp. 89–91, pl.

Barr, Alfred H. Jr. et Rüdlinger, Arnold *Die neue amerikanische Malerei*, Bâle, Kunsthalle, avril–mai 1958, ill., cat. n° 62.

Barr, Alfred H. Jr. et Hunter, Sam *Jackson Pollock et la nouvelle peinture américaine*, catalogue de l'exposition du Musée National d'Art Moderne, Paris, janvier-fèvrier 1959. (Ce catalogue comporte aussi des citations de M. Rothko et de E. De Kooning sur Rothko.)

Baumann, Felix Andreas et Goossen, E. C. *Der Raum in der amerikanischen Kunst 1948–1958*, Zurich, Kunsthaus, janvier–février 1969, ill. p. 48.

Baur, John I. H. *Revolution and tradition in modern art*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, pp. 71–72, 120, pl.

Billeter, Erika «Bilder ohne Titel», *Zürcher Woche*, mars 1962.

Blesh, Rudi *Modern art in USA, 1900–1956*, New York, Alfred A. Knopf, 1956, pp. 264–266.

Bowness, A. «American invasion and the british response», New York, *Studio International*, 173, juin 1967, p. 289.

Brookner, Anita «Paintings at Whitechapel», Londres, *Burlington Magazine*, 103, novembre 1961, p. 477 (voir aussi Bibliographie: B. Robertson).

Cahill, Horger «Amerikanische Malerei und Plastik im 20. Jahrhundert», repris dans le catalogue de l'exposition *Moderne Kunst aus Amerika*, Zurich, Kunsthaus, juillet–août 1955, pp. 19, 20, pl. p. 41, cat. n° 71; Francfort,

Städelsches Kunstinstitut, 1955, cat. nº 89, 90.

Cameron, D. «Summer 70: the crisis of Canada international: Venice», Toronto, *Arts canada*, 27, décembre 1970, p. 43.

Coates, R. M. «Art Galleries; Exhibition at Janis Gallery», *New Yorker*, 31, avril 1955, p. 84.

Collier, Oskar «Mark Rothko», *Iconograph*, automne 1947, pp. 40–44, ill.

Creman, Hubert «Rothko's wall of light; exhibition at the Art Institute of Chicago», New York, *Art Digest*, 29, novembre 1954, pp. 5 et sq., ill. p. 19.

Debrunner, Hugo «Rothko und Chillida», Zurich, *Die Tat*, 13 mars 1962.

De Kooning, Elaine Préface au catalogue de l'exposition *Contemporary Arts Museum*, Houston (Texas), 1957–1958.

De Kooning, Elaine «Two americans in action: Kline and Rothko», New York, *Art News Annual*, 27, novembre 1957–1958, pp. 86–97, 5 ill. et 2 pl. en coul., pp. 174–179.

Dienst, Rolf-Gunter «Pariser Kunstwinter», Baden-Baden, *Das Kunstwerk*, 16, février 1963, p. 23, pl. p. 27.

Drudi, Gabriele «Wild Ones», Chicago, *Time*, 67, 20 février 1956, p. 70, ill. pp. 74–75.

Drudi, Gabriele «Mark Rothko: Luminous lines to evoke emotions and mystery», Chicago, *Life International*, 47, novembre 1959, pp. 82–83, ill.

D. S. «Exhibition at Parsons Gallery», New York, *Art News*, 50, mai 1951, p. 43

Fischer, John «The easy chair – Mark Rothko: portrait of an artist as angry man», New York, *Harper's Magazine*, juillet 1970, pp. 16–23.

França, J. A. «Mark Rothko et l'espace continu», Boulogne, *Aujourd'hui: Art et Architecture*, 7, janvier 1963, pp. 10–11.

Franke, Marie-Louise «Unterwegs zu Konzentration oder Leere», *Aargauer Tagblatt*, 28 mars 1962.

Fried, M. «London: visitors from America», New York, *Arts*, 36, décembre 1961, pp. 38–39, ill.

Frigerio, S. «Art et contemplation au Palais Grassi», Boulogne, *Aujourd'hui: Art et Architecture*, 6, octobre 1961, p. 37, ill.

Geldzahler, H. «Heller: New american-type collector», New York, *Art News*, 60, septembre 1961, pp. 28–31, ill.

Geldzahler, H. *American painting in the twentieth century*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1965.

Goldwater, Robert «Reflections on the New York School», Bruxelles, *Quadrum Magazine*, 8, 1960, pp. 17–37, ill.

Goldwater, Robert «Reflections on the Rothko exhibition», New York, *Arts*, 35, mars 1961, pp. 42–45, 3 ill.

Goldwater, Robert «Rothko's black paintings», New York, *Art in America*, 59, mars–avril 1971, pp. 58–63, ill. en coul.

Goossen, E. C. «Rothko: the omnibus image», New York, *Art News*, 60, janvier 1961, pp. 38–40, 60–61, ill. pp. 39–40, pl. en coul. p. 38.

Gordon, A. «Exhibition at the Tate Gallery, London», Londres, *Connoisseur*, 175, décembre 1970, p. 175.

Greenberg, Clément «American type painting», New York, *Partisan Review*, 22, nº 2, été 1955, pp. 179–196, ill.

Greenberg, Clément «After Abstract Expressionism», Lugano, *Art International*, octobre 1962, pp. 24–32, pl. p. 31.

Häsli, Richard «Rothko und Chillida», *Neue Zürcher Zeitung*, 13 mars 1962.

Haftmann, Werner *Malerei im 20. Jahrhundert*, Munich, Prestel-Verlag,

1962, T. I, ill. p. 514, T. III, pp. 560–562, 593–594.

H. D. «Beruhigende Bilder und kühne Plastiken», *Weser Kurier* (Bremer Tageszeitung), 18 avril 1962.

Henning, E. B. «In pursuit of Content: Works of contemporary art acquired during the past two years», *Cleveland Museum Bulletin*, 50, octobre–novembre 1963, pp. 229–230.

Hess, Thomas B. *Abstract painting*, New York, Viking press, 1951, pp. 145–150, ill.

Hess, Thomas B. «A venitian souvenir», New York, *Art News*, 69, novembre 1970, p. 40, pl. en coul.

Hunter, Sam *Art since 1945*, New York, H. N. Abrams, 1958, pp. 312–314 et sq., ill.

I. E. «Mark Rothko in der Kunsthalle», *Basler Nachrichten*, 14 mars 1962.

I. H. S. «Ten americans at Janis», New York, *Art News*, 60, été 1961, p. 10.

I. S. «Exhibition at Janis Gallery», New York, *Art News*, 57, mars 1958, p. 12, ill.

Janis, Sidney *Abstract and surrealist art in America*, New York, Reynal and Hitchcock, 1944, pp. 88, 118, ill. («The omen of the eagle» avec des commentaires de Rothko.)

Judd, D. «Exhibition at Guggenheim Museum», New York, *Arts Magazine*, 37, septembre 1963, p. 57.

Jürgen-Fischer, Klaus «Neue Abstraktion», Baden-Baden, *Das Kunstwerk*, avril–juin 1965, p. 123, pl. en coul. p. 29.

Kenedy, R. C. «Mark Rothko», Lugano *Art International*, 14, octobre 1970, pp. 45–49, pl. en coul.

Kerber, Bernhard «Der Ausdruck des Sublimen in der amerikanischen Kunst», Lugano, *Art International*, 13, noël 1969, pp. 31–42.

Kozloff, Max «Mark Rothko's new retrospective», New York, *Art Journal*, 20, été 1961, pp. 148–149, ill.

Kozloff, Max «The problem of color-light in Rothko», New York, *Art Forum*, 4, septembre 1965.

Kozloff, Max «Obituary», New York, *Art Forum*, 8, avril 1970, p. 88.

Kramer, Milton *The New York Times*, 26 février 1970.

Kuenzi, André «Le silence coloré de Mark Rothko», *Gazette de Lausanne*, 21 avril 1962.

Kum, Katherine «Mark Rothko: recent paintings», *The Art Institute of Chicago Quaterly*, 48, novembre 1954, p. 68.

Kultermann, Udo *Neue Formen des Bildes*, Tübingen, Verlag Ernst Wasmuth, 1969, pp. 53–54, ill. 320.

L. C. «Paintings from the W. P. A.», New York, *Art News*, 60, septembre 1961, p. 14, ill.

L. Z. «Zum Tode von Rothko», Baden-Baden, *Das Kunstwerk*, 23, avril–mai 1970, p. 87.

Mac Agy, Douglas «Mark Rothko», Washington, *Magazine of Art*, 42, janvier 1949, pp. 20–21, ill.

Marandel, Jean-Patrice «Une chapelle œcuménique au Texas», Paris, *L'Œil*, n° 197, mai 1971, pp. 16–19.

M. B. «Mark Rothko at Parsons'», New York, *Art Digest*, 23, 15 avril 1949, p. 27.

Melville, Robert «Exhibition at Gimpel fils», Londres, *Architectural Review*, 112, octobre 1957, p. 270, ill.

N. «Ausstellung in Basel», Zurich, *Die Woche*, 4 avril 1962.

N. G. «Mark Rothko», Baden-Baden, *Badener Tagblatt*, 17 mars 1962.

Netter, Maria «Mark Rothko – Eduardo Chillida», Zurich, *Die Weltwoche*, n° 1480, 23 mars 1962.

Netter, Maria «Ende einer Pionierarbeit.

Zum Tode des Malers Mark Rothko», Zurich, *Die Weltwoche*, n° 10, 6 mars 1970.

O'Doherty, Brian «Rothko», Lugano, *Art International*, 14, octobre 1970, pp. 30–44, 9 ill.

Oeri, Georgine «Tobey and Rothko», *Baltimore Museum of Art News*, 23, hiver 1963, pp. 2–8, ill.

Oeri, Georgine «Mark Rothko» (avec un sommaire en français), Bruxelles, *Quadrum Magazine*, n° 10, 1961, pp. 65–74, 4 pl. en coul.

Os, H.W. van «Mark Rothko † 25.2.70», Amsterdam, *Museum journaal*, 15, juin 1970, pp. 113–116, pl. pp. 114, 115.

Picard, L. «Mark Rothko», Baden-Baden, *Das Kunstwerk*, 14, avril 1961, pp. 35-40, ill. p. 36 et sq. pl. en coul. p. 39.

Pleynet, Marcelin «Exposition Mark Rothko, au Musée d'art moderne de la ville de Paris», Paris, *Tel quel*, 12, hiver 1963, pp. 39–41.

Pleynet, Marcelin «De la peinture aux Etats Unis», Paris, *Les Lettres Françaises*, n° 1177, 6–12 avril 1967, pp. 31–32.

Ponente, Nello *Tendances contemporaines*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1960, pp. 140–144, p. en coul. p. 140 et sq.

Preston, S. «Retrospective exhibition 1945–1960 of Non-Objective pictures at the Museum of Modern Art», Londres, *Burlington Magazine*, 103, mars 1961, p. 116.

Prown, Jules D. et Rose, Barbara *Peinture américaine de la période coloniale à nos jours*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1969, pp. 176–179, 191–193, pl. en coul. p. 191.

Ragon, Michel «Mark Rothko, un américain tourné vers l'orient», Paris, *Galerie des Arts*, n° 3, janvier 1963, pp. 10–11, ill. en coul.

Ragon, Michel «Vingt cinq ans d'art vivant», Paris 1969, pp. 297–298.

Read, Herbert *The philosophy of modern art*, New York, Meridian Books, 1955, p. 288.

Read, Herbert *Formen des Unbekannten*, Zurich, Rhein Verlag AG, 1963, p. 206, Edition originale *Forms of things unknown*, Londres, Faber and Faber Ltd., 1960.

Read, Herbert «Mark Rothko», Zurich, *Kindlers Malerei-Lexikon*, 1968, T. V., pp. 136–137, ill.

Reichardt, J. «Les expositions à Londres», Boulogne, *Aujourd'hui: Art et Architecture*, 6, avril, 1962, p. 55, ill.

Rexroth, K. «Americans seen abroad», New York, *Art News*, 58, juin 1959, pp. 30–33, ill.

Roberts, K. «Recent canvases at the New London Gallery», Londres, *Burlington Magazine*, 106, avril 1964, p. 194.

Robertson, Brian Catalogue de l'exposition, Londres, Whitechapel Art Gallery, 1961.

Robertson, Brian «Reply with rejoinder», Londres, *Burlington Magazine*, 103, décembre 1961, p. 513 (voir aussi Bibliographie: A. Brookner).

Rodman, Selden *Conversation with artists*, New York, Deven-Adair, 1957, pp. 92–96.

Rose, Barbara *L'Art américain depuis 1900*, Bruxelles, La Connaissance, 1969, pp. 203–205, pl. en coul.

Rosenberg, Harold *The New Yorker*, 28 mars 1970, p. 95.

Rosenblum, Robert «The abstract sublime», New York, *Art News*, 60, février 1961, pp. 39–42, pl. p. 39.

Rothko, Mark et Gottlieb, Adolph «Letter», Lettre au *New York Times*, 13 juin 1933.

Rothko, Mark Statement in «Ides of Arts»,

New York, *The Tiger's Eye*, décembre 1947, p. 44.

Rothko, Mark «The romantics were prompted», *Possibilities*, n° 1, hiver 1947–48, p. 84, ill.

Rothko, Mark «Statement», New York, *The Tiger's Eye*, octobre 1949, pp. 109–114, ill. (à l'occasion de l'exposition à la Galerie Betty Parsons, New York).

Rothko, Mark «How to combine Architecture, painting and sculpture», New York, *Interiors*, 110, mai 1951, p. 104 (avec une conférence de Rothko au Museum of Modern Art le 19 mars 1951).

Rykwert, J. «Exhibition at the New London Gallery», Milan, *Domus*, n° 413, avril 1964, p. 49.

Saint Louis «200 years of american painting», *City Art Museum Bulletin*, 48, n° 1–2, 1964, p. 57.

Saint Louis «Recent acquisitions», *City Art Museum Bulletin*, 50, n° 2, mai 1966, pp. 2–3.

Sandler, Irving *The triumph of american painting. A History of Abstract Expressionnism*, New York–Washington, Praeger Publishers, 1970, pp. 31 et sq., 62 et sq., 80 et sq., 148 et sq., 175–183, 211 et sq., 229 et sq., ill. 2–4, 13–19, pl. en coul. XIII, XV.

Seelmann-Eggebert, Ulrich «Der Raum in der Ruhe», *Stuttgarter Nachrichten*, avril 1962.

Seelmann-Eggebert, Ulrich «Das Werk von Mark Rothko», Texte lu à la radio, imprimé par la Kunsthalle de Bâle, 1962.

Seiberling, Dorothy «Baffling U.S. art: What it is about. ‹Life› examines the work of five leading abstract expressionists of the World's major school today», Paris, *Life International*, 27, 7 déc. 1959, p. 64 et sq. pl. en coul.

Seitz, William C. *Abstract expressionist painting in America*, Thèse, Princeton University, 1955, p. 82.

Selz, Peter «Mark Rothko», Paris, *L'Œil*, n° 76, avril 1961, pp. 36–43, pl. en coul. pp. 41 et 42 (à l'occasion de l'exposition de l'œuvre complet de Rothko au Museum of Modern Art, New York, 1961. Voir aussi les catalogues Museum of Modern Art, New York, 1961; Stedelijk Museum, Amsterdam, 1961; Kunsthalle, Bâle, 1962; Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1962–1963, et Cleveland, *Journal of Aesthetics and Art*, n° 2, Noël 1962, p. 228).

Seuphor, Michel *Dictionnaire de la Peinture abstraite*, Paris, F. Hazan, 1957, pp. 254–255, ill.

Sollers, Philippe «Le mur du sens, réflexions sur la peinture de Mark Rothko», Paris, *Art de France*, n° 4, 1964, pp. 240–251.

Sylvester, David *From Fauvism to Abstract Expressionism*, New York, Franklin Watts, 1965.

T. B. H. «Exhibition at Betty Parsons Gallery», New York, *Art News*, 47, avril 1948, p. 46; 48, avril 1949, pp. 48 et sq.; 48, février 1950, p. 47.

Trini, T. «At home with Art: the villa of Count Giuseppe Panza di Biumo», Des Moines (Ia), *Art in America*, 58, septembre 1970, p. 106.

Urbana *Contemporary american painting*, University of Illinois, 1951, p. 200, ill. p. 214.

Vallier, Dora «Rothko ou l'absence de thème devenue thème» (avec un sommaire en anglais), Paris, *XX^e siècle*, 21, nouvelle série, mai 1963, pp. 53–56.

Villa, Emilio «Idée de Rothko», Rome, *Appia* n° 2, 1960, p. 5, ill. (voir aussi

Lucerne–Vienne, *Kunst Nachrichten*, nº 3, 1970, p. 2, ill.).

Vip «Farbentempel und Gerätekammer», *Basler Volksblatt*, 8 mars 1962.

Watt, A. «Exposition au musée d'art moderne, Paris», New York, *Studio International*, 165, mars 1963, p. 121, ill.

Whillet, G.S. «Exhibition at the Marlborough New London Gallery», New York, *Studio International*, 167, mai 1964, p. 216.

Articles anonymes

«Exhibition at Art of this century Gallery», New York, *Art News*, 43, janvier 1945, p. 27.

«Mythes at Art of this century», New York, *Art Digest*, 19, 15 janvier 1945, p. 15

«Exhibition at Mortimer Brandt Gallery: Mythomorphic Abstractionist», New York, *Art News*, 45, avril 1946, p. 55.

«Water-colors at Mortimer Brandt Gallery», New York, *Art Digest*, 20, 1er mai 1946, p. 19.

«Exhibition at Parsons Gallery», New York, *Art News*, 46, mars 1947, p. 18.

«Exhibition at Betty Parsons Gallery», New York, *Art Digest*, 21, 15 mars 1947, p. 18.

«Recent paintings at Parsons Gallery», New York, *Art Digest*, 25, 15 avril 1951, p. 18.

«Portrait», New York, *Interiors*, 110, mai 1951, p. 104.

«Painting at the Sidney Janis Gallery», Los Angeles, *Arts and Architecture*, 72, mai 1955, p. 8, ill.

«Exhibition of paintings at Janis Gallery», New York, *Art Digest*, 29, 1er mai 1955, p. 23.

«Exhibition at Janis Gallery», New York, *Arts*, 32, mars 1958, p. 56.

«Five americans at the Institute of Contemporary Arts», New York, *Arts*, 32, mai 1958, pp. 22–23, ill. p. 14.

«Exhibition at the Museum of Modern Art», New York, *Art News*, 60, mars 1961, p. 10.

«Rothko murals for Harvard», New York, *Art Journal*, 22, été 1963, p. 254.

«America on target, New York Take over», *The Sunday Times Magazine*, 26 avril 1964, pp. 24–34.

«Portrait by M. Avery and A. Gottlieb», New York, *Art News*, 63, février 1965, p. 36, ill.

«Special number on Abstract Expressionism», New York, *Art Forum*, 4, été 1965.

«The times Diary: Rothko's gift to the Tate», *The Times*, 11 avril 1967.

«Necrologies», New York, *Art News*, 69, avril 1970, p. 29 et sq.; Londres, *Art and Artists*, 5 mai 1970, p. 68; Paris, *Connaissance des Arts*, nº 218, avril 1970, p. 29; Stuttgart, *Das Kunstwerk*, 23, avril 1970, p. 87.

Principales expositions particulières

1933 Portland Museum of Art, Oregon
Contemporary Arts, New York
1945 Art of this century, New York, Peggy Guggenheim
1946 Museum of Art, Santa Barbara, Californie
Mortimer Brandt Gallery, New York
Museum of Art, San Francisco, Californie
1947 Betty Parsons Gallery, New York
1948 Betty Parsons Gallery, New York
1949 Betty Parsons Gallery, New York
1950 Betty Parsons Gallery, New York
1951 Betty Parsons Gallery, New York
1954 Rhode Island School of Design, Providence
Art Institute of Chicago
1955 Sidney Janis Gallery, New York
1957 Contemporary Arts Museum, Houston, Texas
1958 Sidney Janis Gallery, New York
1960 Phillips Gallery, Washington D.C.
1961 Museum of Modern Art, New York
Whitechapel Art Gallery, Londres
Stedelijk Museum, Amsterdam
1962 Palais des Beaux-Arts, Bruxelles
Kunsthalle, Bâle
1962–63 Musée d'art moderne de la ville de Paris
1963 Solomon R. Guggenheim Museum, New York
1964 New London Gallery, Marlborough Fine Art Ltd., Londres
1965 Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome
1970 Museum of Modern Art, New York
Museo d'arte moderna Ca' Pesaro, Venise (XXXV^e Biennale)
Marlborough-Gerson Gallery, New York
1971 Marlborough Galleria d'Arte, Rome
Galerie Martano, Turin
Salute to Mark Rothko, Yale University Art Gallery, New Haven
Kunsthaus, Zurich
Nationalgalerie, Berlin
Städtische Kunsthalle, Düsseldorf
1971–72 Musée Boymans van Beuningen, Rotterdam
1972 Hayward Gallery, Londres
Musée national d'art moderne, Paris

Expositions de groupe

1929 Opportunity Gallery, New York
1930 Secession Gallery, New York
1940 Pennsylvania Academy of Fine Arts, Philadelphie
Neumann-Willard Gallery, New York
1943 *Spring Salon*, Art of this century Gallery, New York, Peggy Guggenheim
1945 *A problem for critics – Arp, Gorky, Gottlieb, Hofmann, Masson, Miró, Picasso, Pollock, Rothko*, New York
1945–50 Whitney Museum of American Art, New York
1946 *12 works of distinction*, Egan Ch. Gallery, New York
1947 Stedelijk Museum, Amsterdam
The ideographic picture, Betty Parsons Gallery, New York
1948 Pavillon américain, XXIV^e Biennale de Venise
1950 *Young painters in the U.S. and France*, Sidney Janis Gallery, New York
1950–51 *Contemporary american painting and sculpture*, University of Illinois, Champaign-Urbana
1951 *Abstract painting and sculpture in America*, Museum of Modern Art, New York
Forty American painters 1940–1950, University of Minnesota, Minneapolis
Amerikanische Malerei, Werden und Gegenwart, Berlin
Surrealisme en Abstractie – Collectie P. Guggenheim,

Palais des Beaux-Arts, Bruxelles; Stedelijk Museum, Amsterdam

1952 *Fifteen americans,* Museum of Modern Art, New York
American Vanguard Art for Paris, Galerie de France, Paris

1953–54 *12 modern american painters and sculptors,* Museum of Modern Art, New York

1954 *10th Inter-American Conference,* Caracas, Venezuela

1955–56 *Modern Art in the U.S.,* exposition itinérante du Museum of Modern Art, New York (La Haye, Francfort, Paris, Zurich)

1958 Pavillon américain, XXIX^e Biennale de Venise
Institute of Contemporary Arts, Londres
The new american painting, exposition itinérante du Museum of Modern Art, New York (Amsterdam, Bâle, Berlin, Londres, Paris)

1958–61 Pittsburgh International, Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh

1959 *Documenta II,* Cassel
Exposition nationale américaine, Moscou
Recent American painting, Albany Institute of History and Art, New York
8 american painters, Sidney Janis Gallery, New York

1960 Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome
Contemporary American painting, Columbus Gallery of Fine Arts, Ohio
Galerie Neufville, Paris
Undici Americani, Galleria dell'Ariete, Milan
60 american painters, Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota
Monochrome Malerei, Städtisches Museum, Schloss Morsbroich, Leverkusen
Modernt Amerikanskt Maleri, Konstmuseum, Göteborg
Konkrete Kunst: 50 Jahre Entwicklung, Helmhaus, Zürich
9 american painters, Sidney Janis Gallery, New York

1961 *American Abstract Expressionist and Images,* The Solomon R. Guggenheim Museum, New York
10 american painters, Sidney Janis Gallery, New York
Palazzo Grassi, Venise
Polariteit, Stedelijk Museum, Amsterdam

1962 *Abstrakte amerikanische Malerei,* Hessisches Landesmuseum, Darmstadt
Gegenwart bis 1962, Haus am Waldsee, Berlin
Ten americans, Sidney Janis Gallery, New York

1962–63 Galerie Ch. Lienhard, Zurich

1963 *II abstract-expressionist painters,* Sidney Janis Gallery, New York
Galerie Müller, Stuttgart

1964 *Artistes américains,* Galerie Benador, Genève
2 generations: Picasso to Pollock, Sidney Janis Gallery, New York
3 generations, Sidney Janis Gallery, New York

1965 *New York School,* Los Angeles County Museum of Art, Californie

1966 *Two Decades of american painting,* exposition itinérante du Museum of Modern Art, New York (Japon, Inde et Australie)
Fifty years of Modern Art, Cleveland Museum of Art, Ohio
2 generations, Sidney Janis Gallery, New York

1967 *Kompas 3,* Stedelijk van Abbe-museum, Eindhoven

Œuvres dans les collections publiques

Fondation M. & A. Maeght, Saint-Paul-de-Vence
6 american painters, Galerie Knoedler, New York; Houston, University of Saint Thomas
1968 *6 peintres américains,* Galerie Knoedler, Paris
Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf
1969 *Peinture américaine depuis 1945,* Palais des Beaux-Arts, Bruxelles
Der Raum in der amerikanischen Kunst 1948–1968, Kunsthaus, Zurich
New painting and sculpture, 1940–1970, Metropolitan Museum of Art, New York
1969–70 *Painting in New York, 1944–1969,* Pasadena Art Museum, Californie
1970 *Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts,* Kunsthaus, Zurich
1971 *Amerikansk Kunst 1950–1970,* Louisiana Museum, Humlebæk.

Baltimore Museum of Art, Maryland
Öffentliche Kunstsammlung, Bâle
University Art Museum, Berkeley, Californie
Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York
Harvard University, Cambridge, Massachusetts
Art Institute of Chicago, Illinois
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut
Institute of Religion, Houston, Texas
Contemporary Arts Museum, Houston, Texas
Nelson Gallery, Atkins Museum, Kansas City, Missouri
Tate Gallery, Londres
Brooklyn Museum, New York
Museum of Modern Art, New York
Vassar College, Poughkeepsie, New York
Whitney Museum of American Art, New York
Toledo Museum of Art, Ohio
Musée National d'Art Moderne, Paris
Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam
San Francisco Museum of Art, Californie
City Art Museum of Saint Louis, Missouri
University of Arizona, Tucson
Munson-Williams-Proctor Institute, Utica, New York
Peggy Guggenheim Foundation, Venise
Philips Collection, Washington, D.C.
Kunsthaus, Zurich

Toutes les œuvres dont l'appartenance n'est pas mentionnée ont été généreusement prêtées par la Marlborough Gallery de New York, chargée de la succession de Mark Rothko.

1
Station de métro 1938
Huile sur toile
88×117 cm

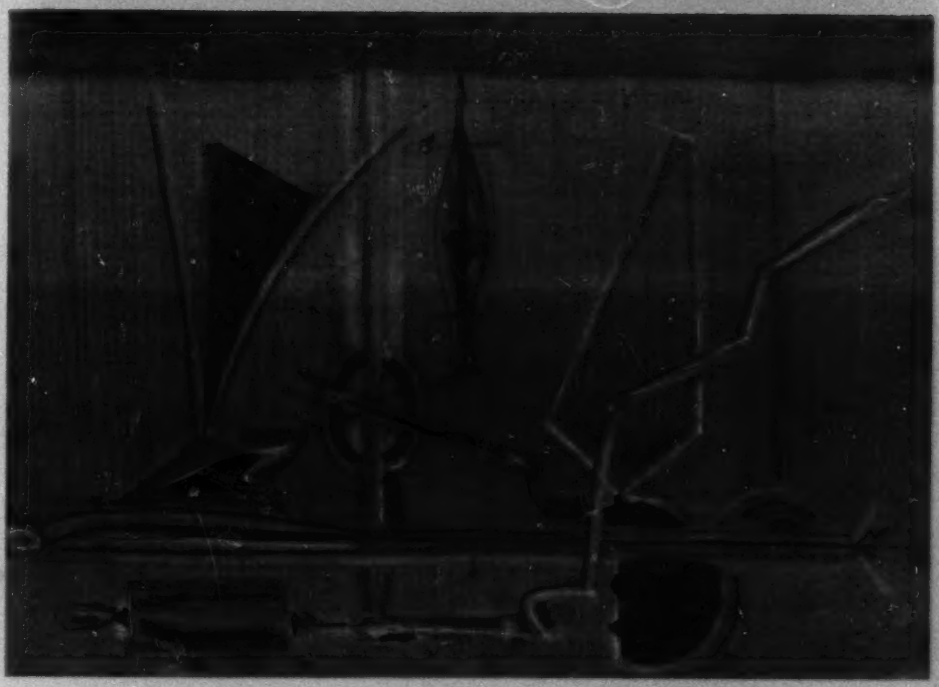
2
Sans titre 1940
Aquarelle sur papier
55×76 cm

3
Eléments en équilibre 1944
Huile sur toile
91×121,5 cm

4
Gethsémani 1945
Huile sur toile
138×90 cm

5
Sans titre 1945
Aquarelle sur papier
103×69 cm

6
Sans titre 1947
Huile sur toile
173×107 cm

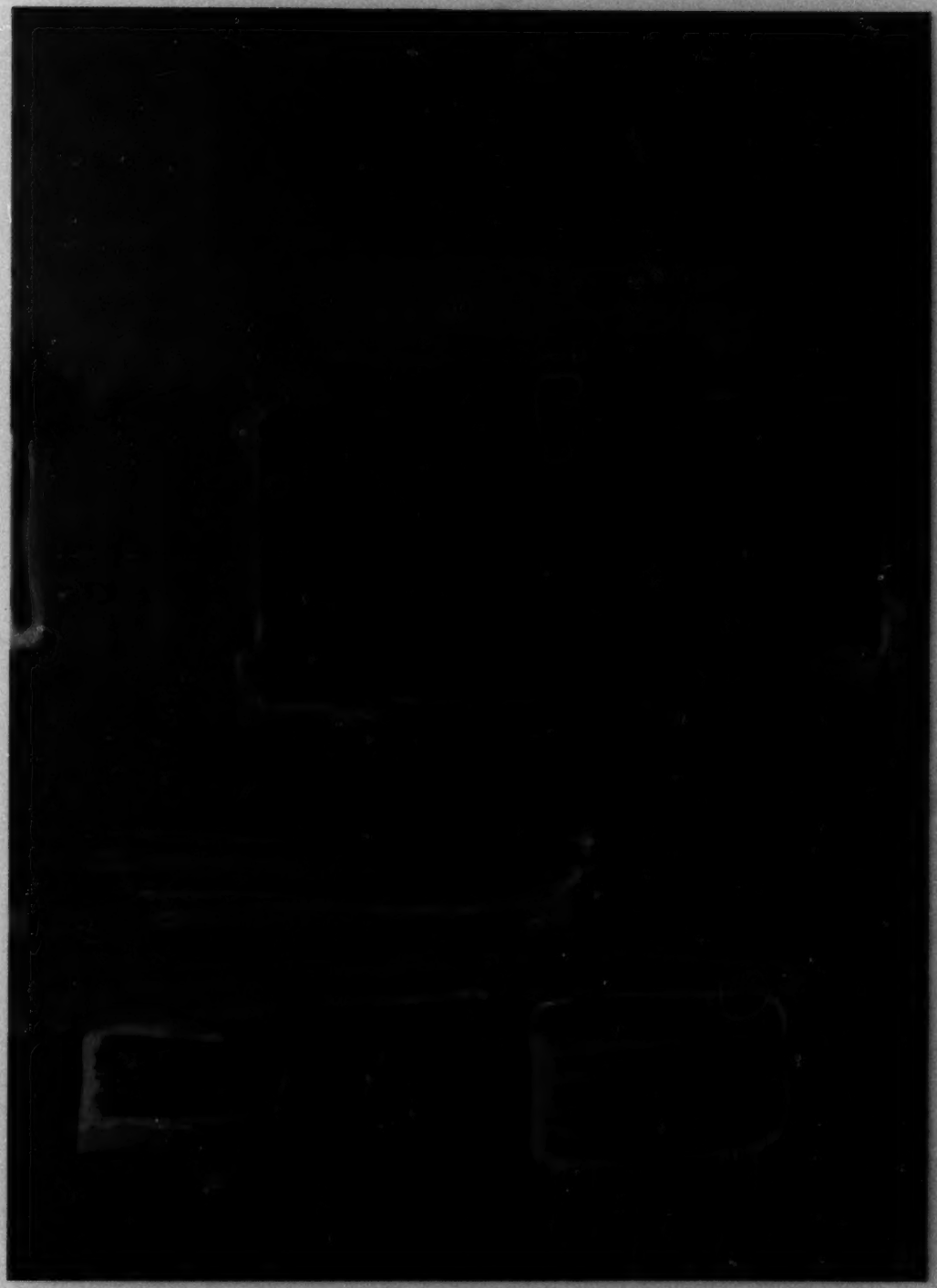


7
Multiforme 1947
Huile sur toile
226×165 cm

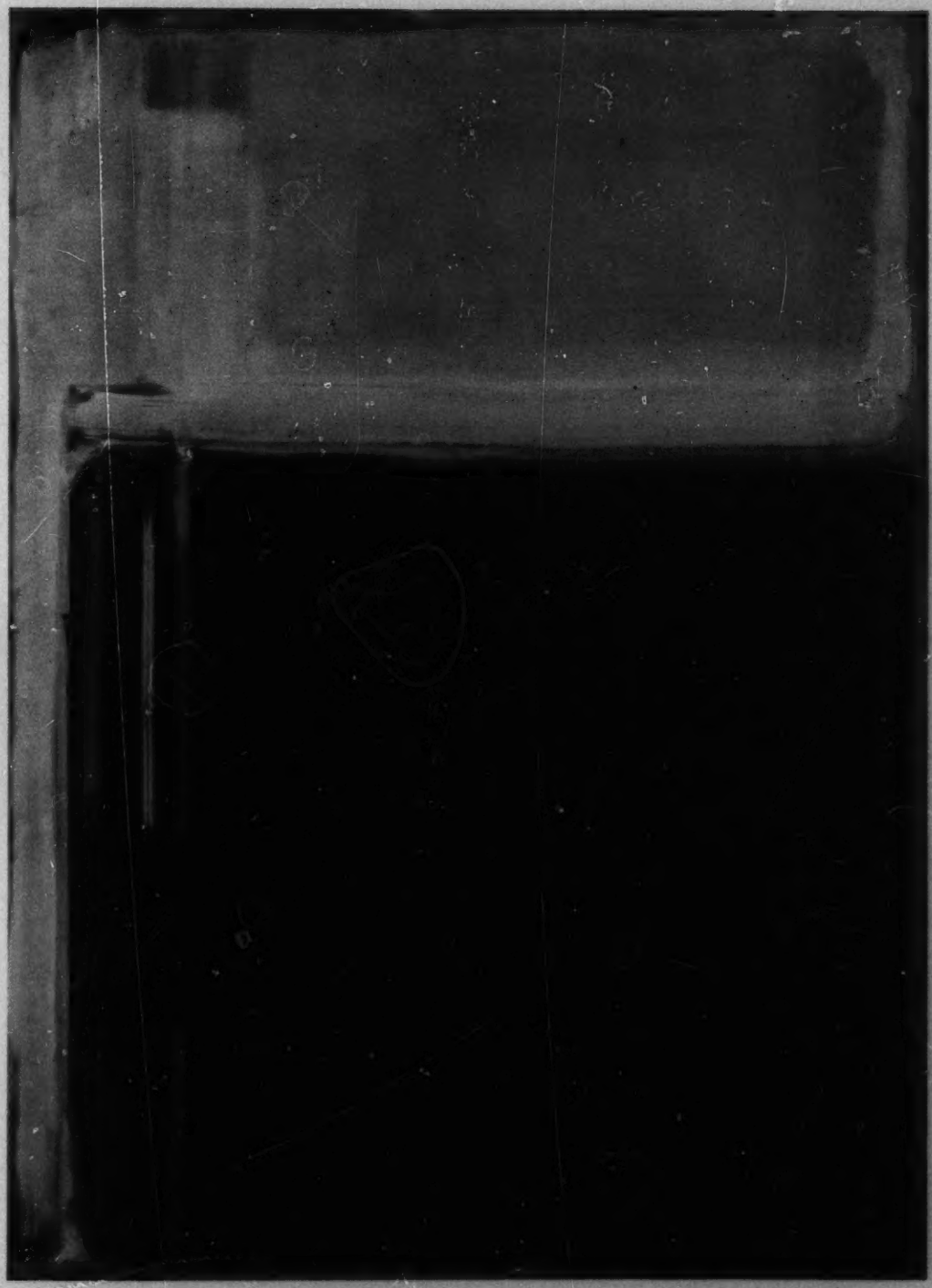
8
Multiforme 1948
Huile sur toile
134×118 cm

9
Multiforme 1948
Huile sur toile
132×74 cm

10
Violet, noir, orange, jaune sur
blanc et rouge 1949
Huile sur toile
177×137 cm



11
Multiforme 1949
Huile sur toile
249×165 cm



12
Sans titre 1949
Huile sur toile
173×109 cm

13
N° 20 1950
Huile sur toile
298×259 cm
Collection particulière

14
Violet, vert et rouge 1951
Huile sur toile
130×137 cm

15
N° 18 1952
Huile sur toile
294,5×132,5 cm

16
Brun, bleu, brun sur bleu 1953
Huile sur toile
294×232 cm
Collection Giuseppe Panza di Biumo, Milan

17
Rouge et rose sur rose 1953
Tempera sur papier
101×67,5 cm

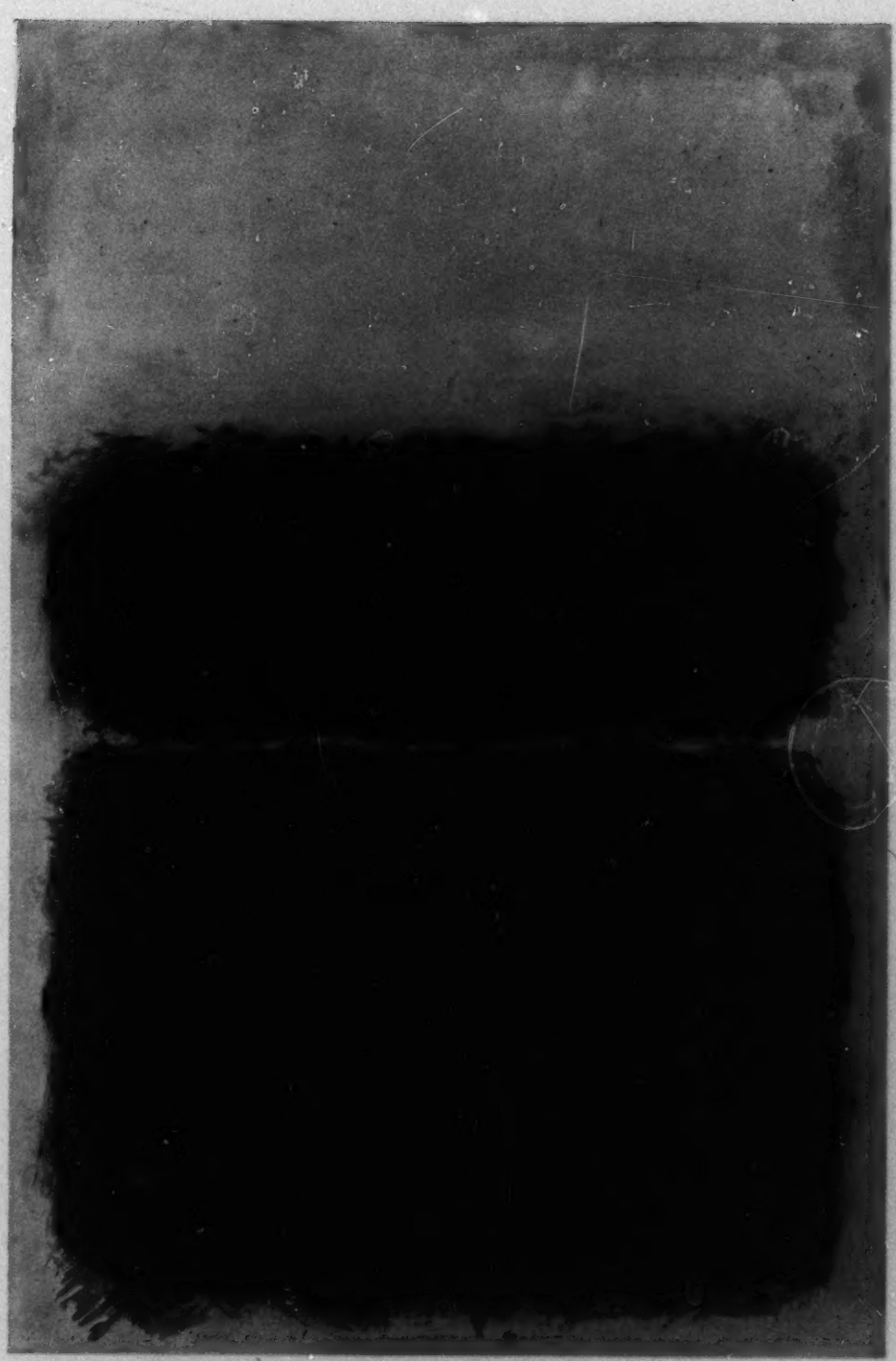
18
Rouge, bleu et rose sur jaune 1953
Tempera sur papier
101×67,5 cm
Collection Hubert de Givenchy, Paris

19
Orange et rose sur rouge 1953
Tempera sur papier
101×66 cm
(Repr. couv.)

20
Ocre et ocre pâle sur blanc 1953
Tempera sur papier
101×66 cm

21
Blanc et orange sur jaune 1953
Tempera sur papier
103×69 cm

22
Blanc, jaune, rouge sur jaune 1953
Huile sur toile
231×180 cm



23
Jaune, noir, orange sur jaune 1953
Huile sur toile
269×129 cm

24
Jaune, orange, rouge sur orange 1954
Huile sur toile
292×231 cm

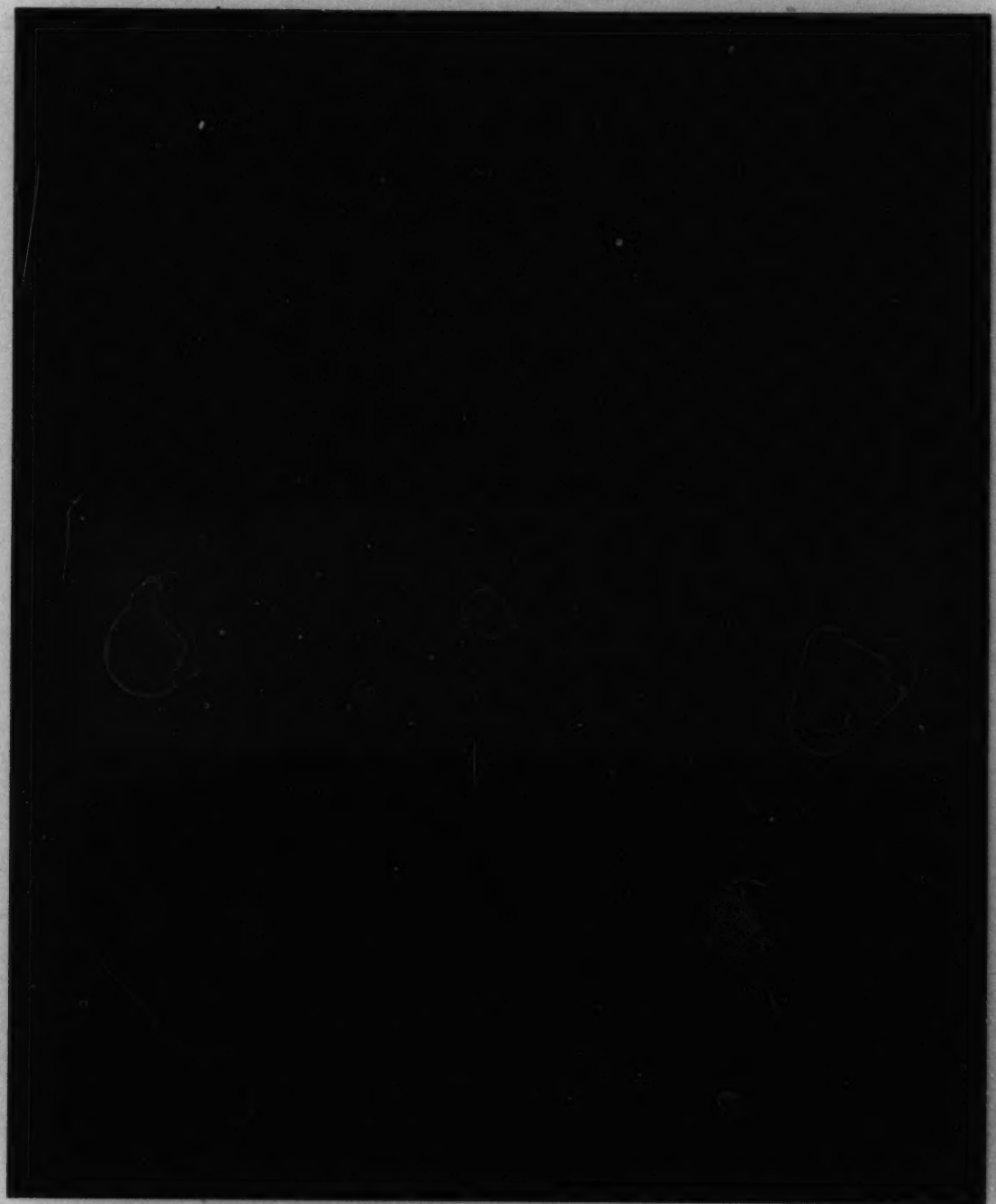
25
N° 2 1954
Huile sur toile
291,5×175 cm

26
Rouge, noir, blanc sur jaune 1955
Huile sur toile
266,5×246 cm
Collection particulière

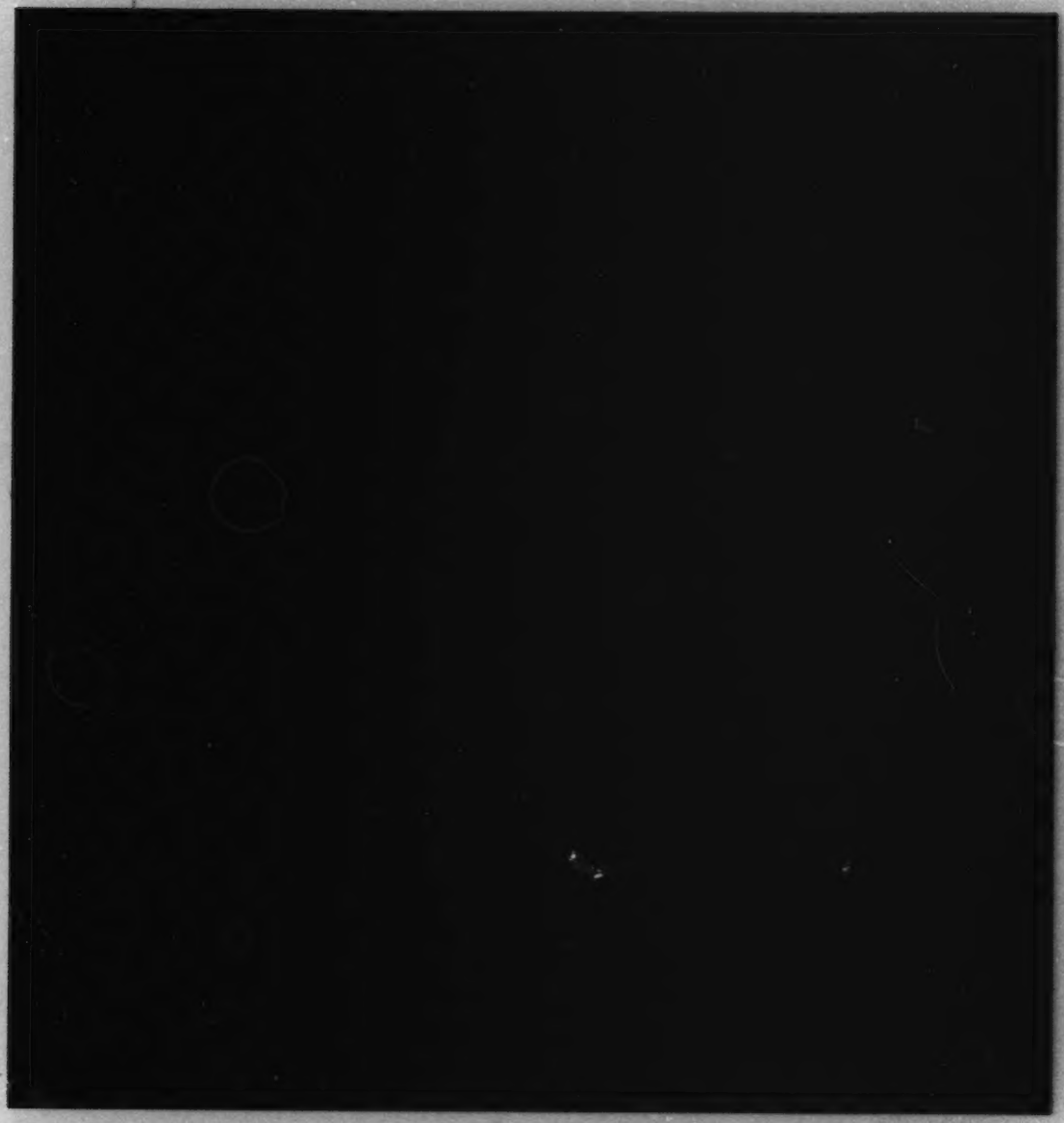
27
Noir, ocre, noir sur rouge 1957
Huile sur toile
252×207 cm
Collection Giuseppe Panza di Biumo, Milan

28
Verts foncés et bande verte sur bleu 1957
Huile sur toile
261,5×296 cm

29
Orange sur marron 1958
Huile sur toile
267×380 cm

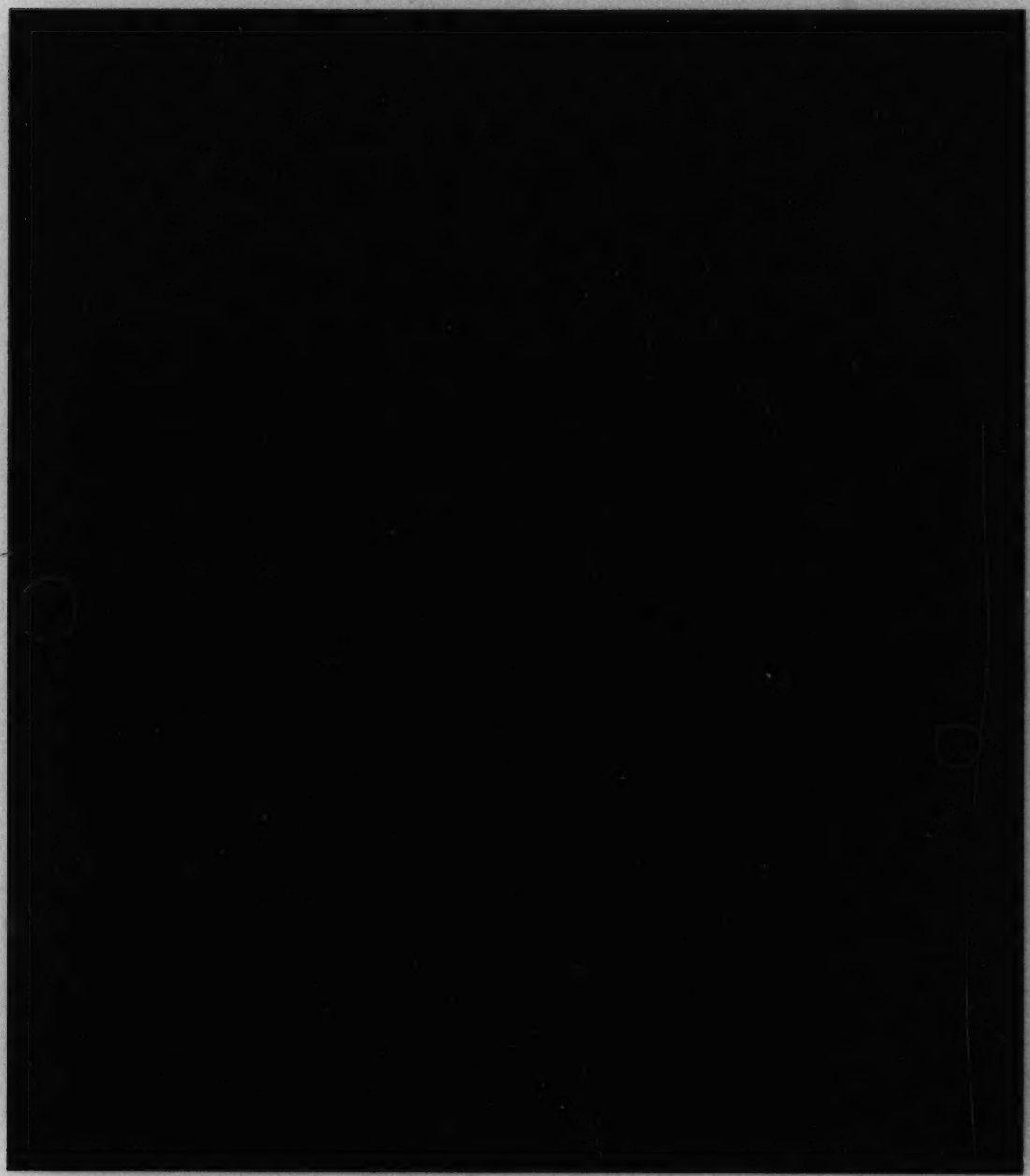


30
Rouge profond sur marron 1958
Huile sur toile
266×251,5 cm

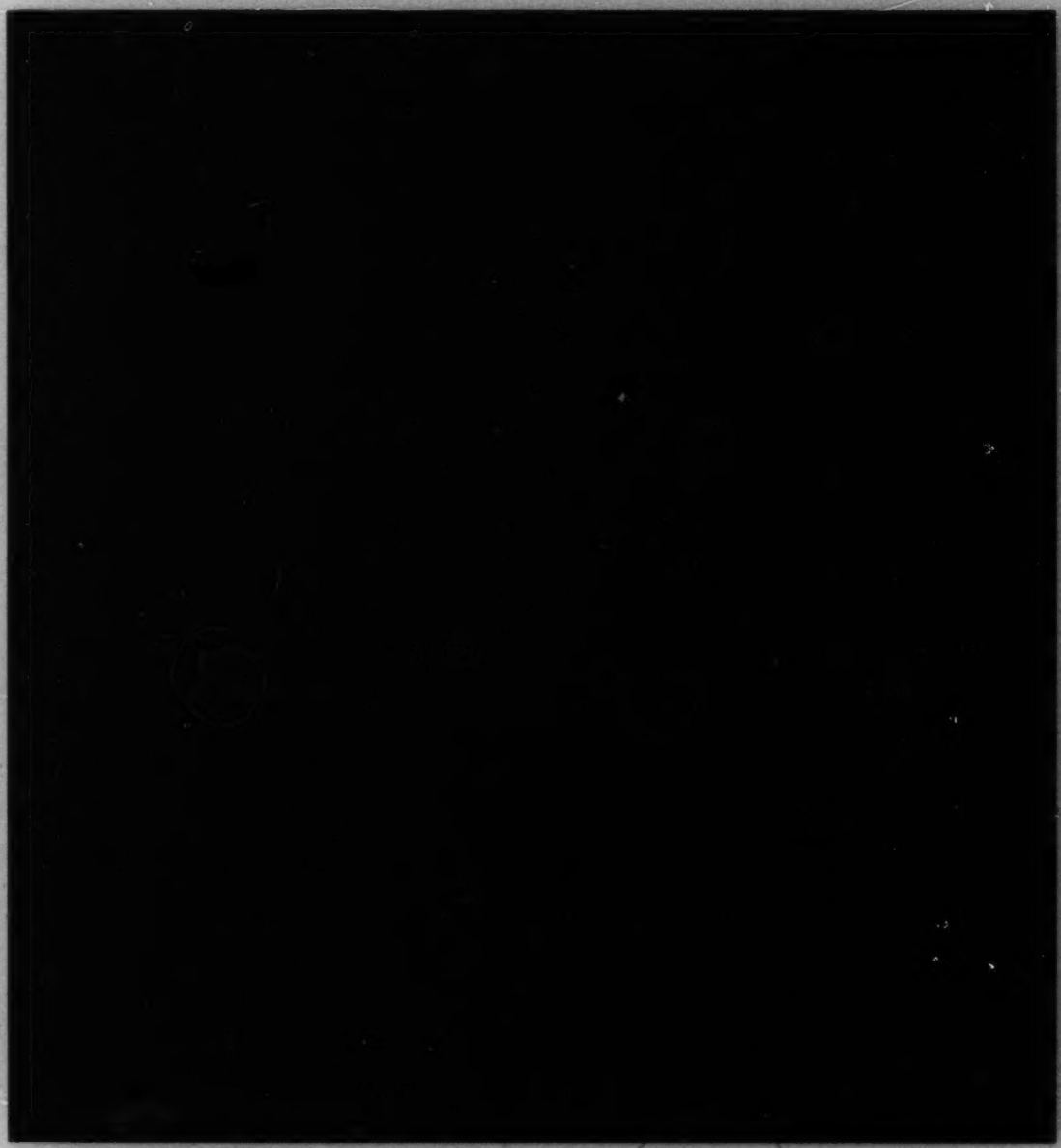


31
Rouges et violet sur rouge 1959
Huile sur toile
236×205 cm
Collection Giuseppe Panza di Biumo, Milan

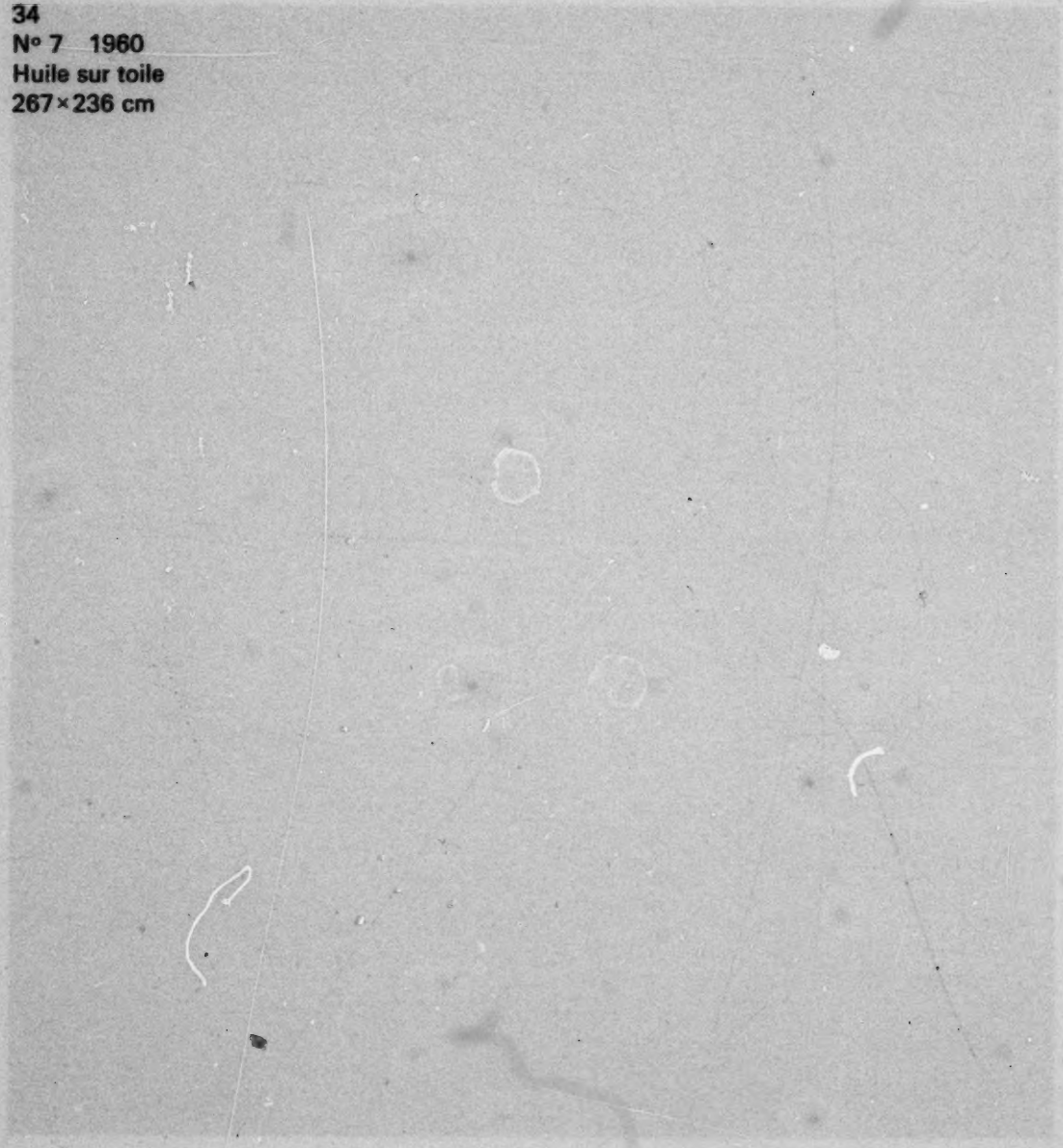
32
Noir sur marron 1959
Huile sur toile
268×457 cm

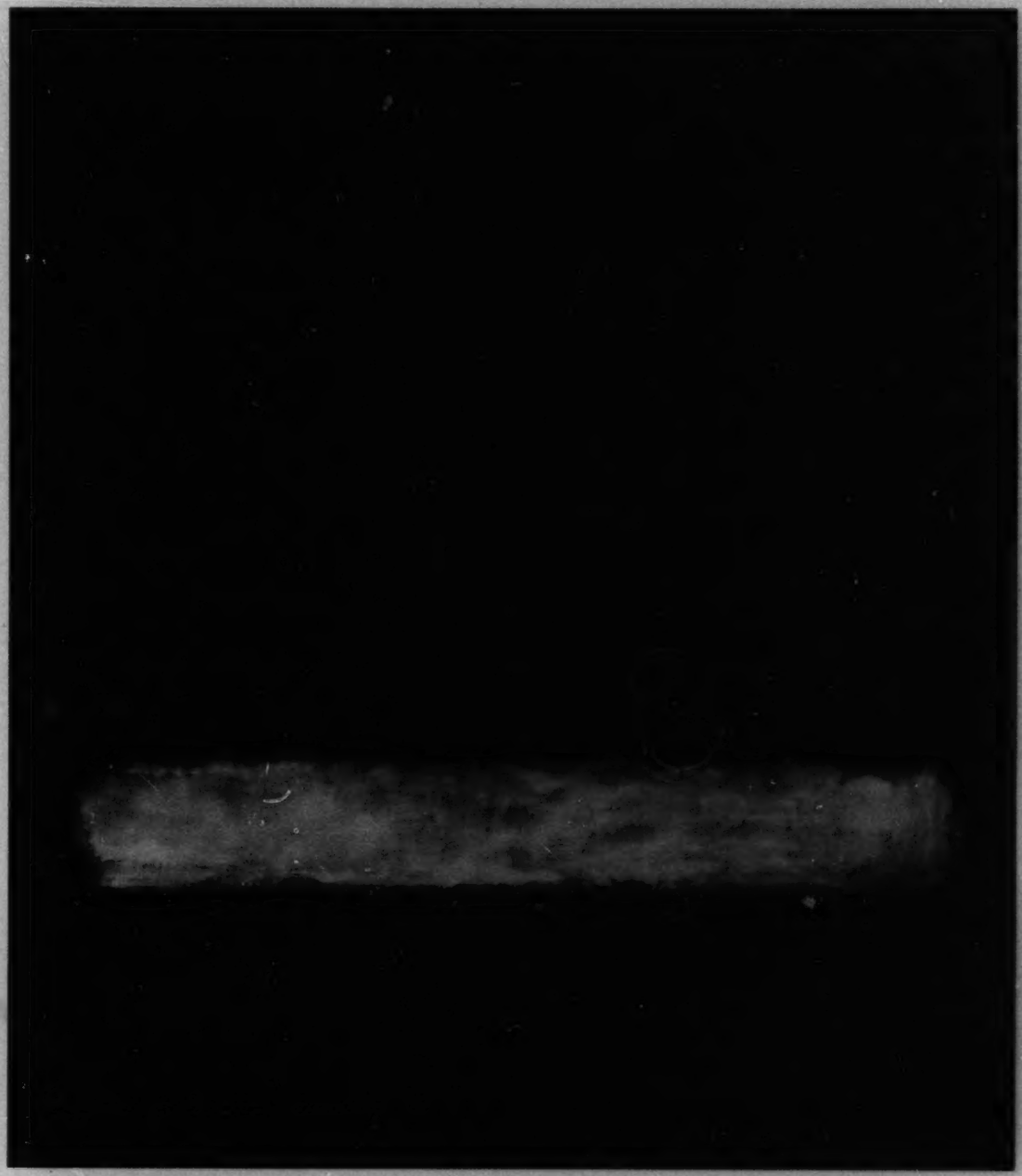


33
N° 14 1960
Huile sur toile
294×268,5 cm



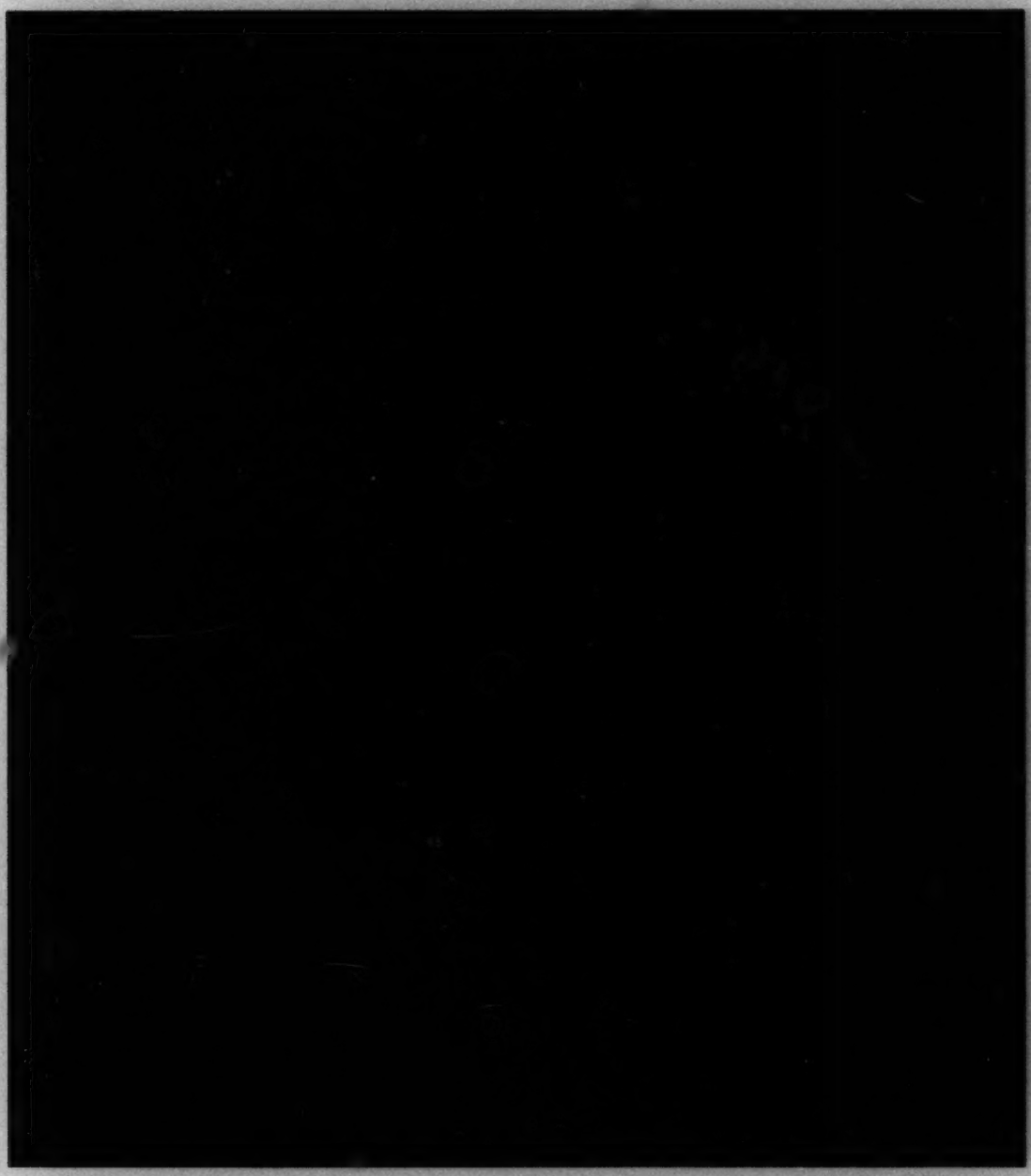
34
N° 7 1960
Huile sur toile
267×236 cm





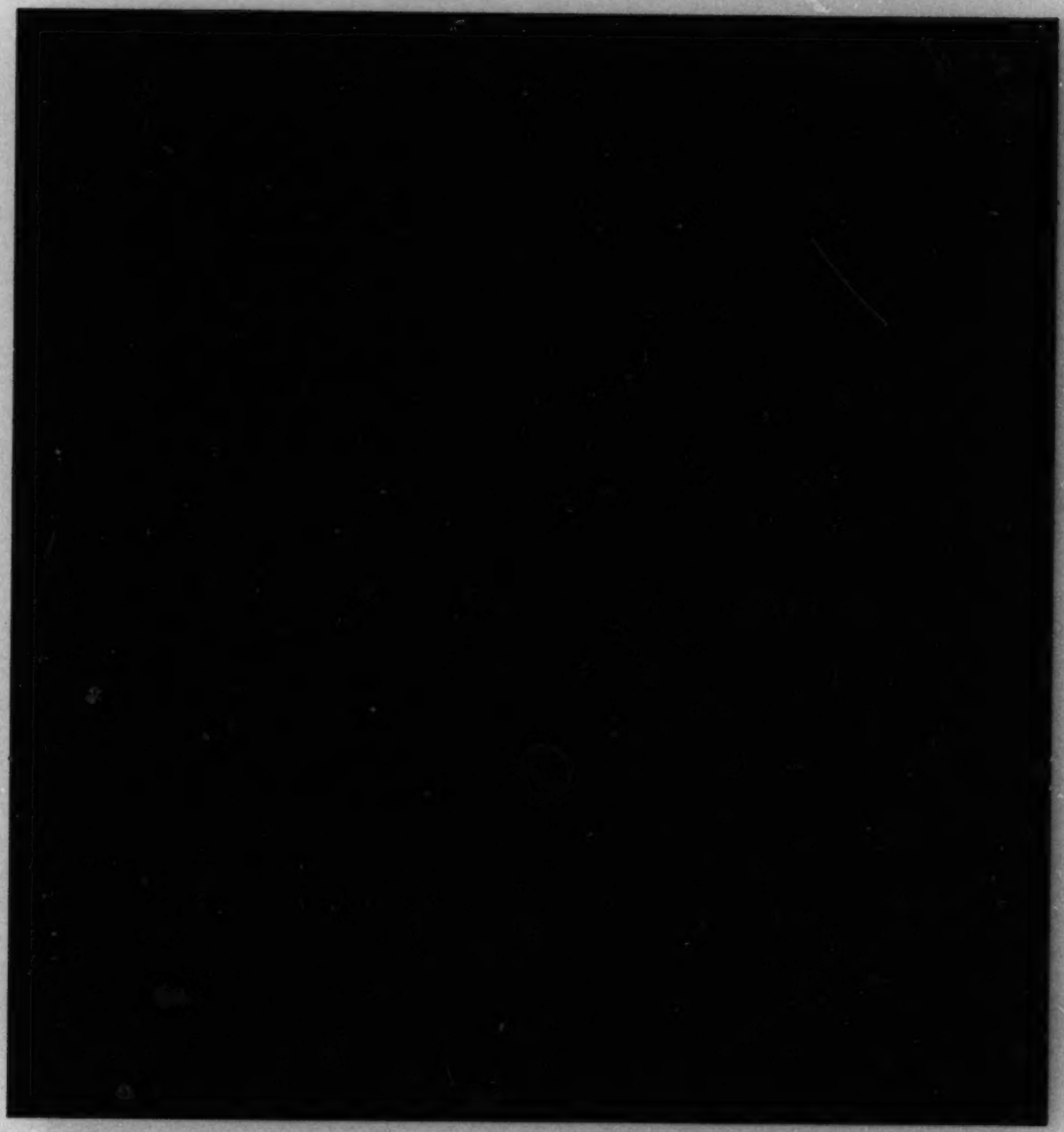
35
Gris vert-olive, rouge sur marron 1961
Huile sur toile
255,5×228 cm

36
Foncé sur brun nº 14 1963
Huile sur toile
225×172 cm
Musée National d'Art Moderne, Paris

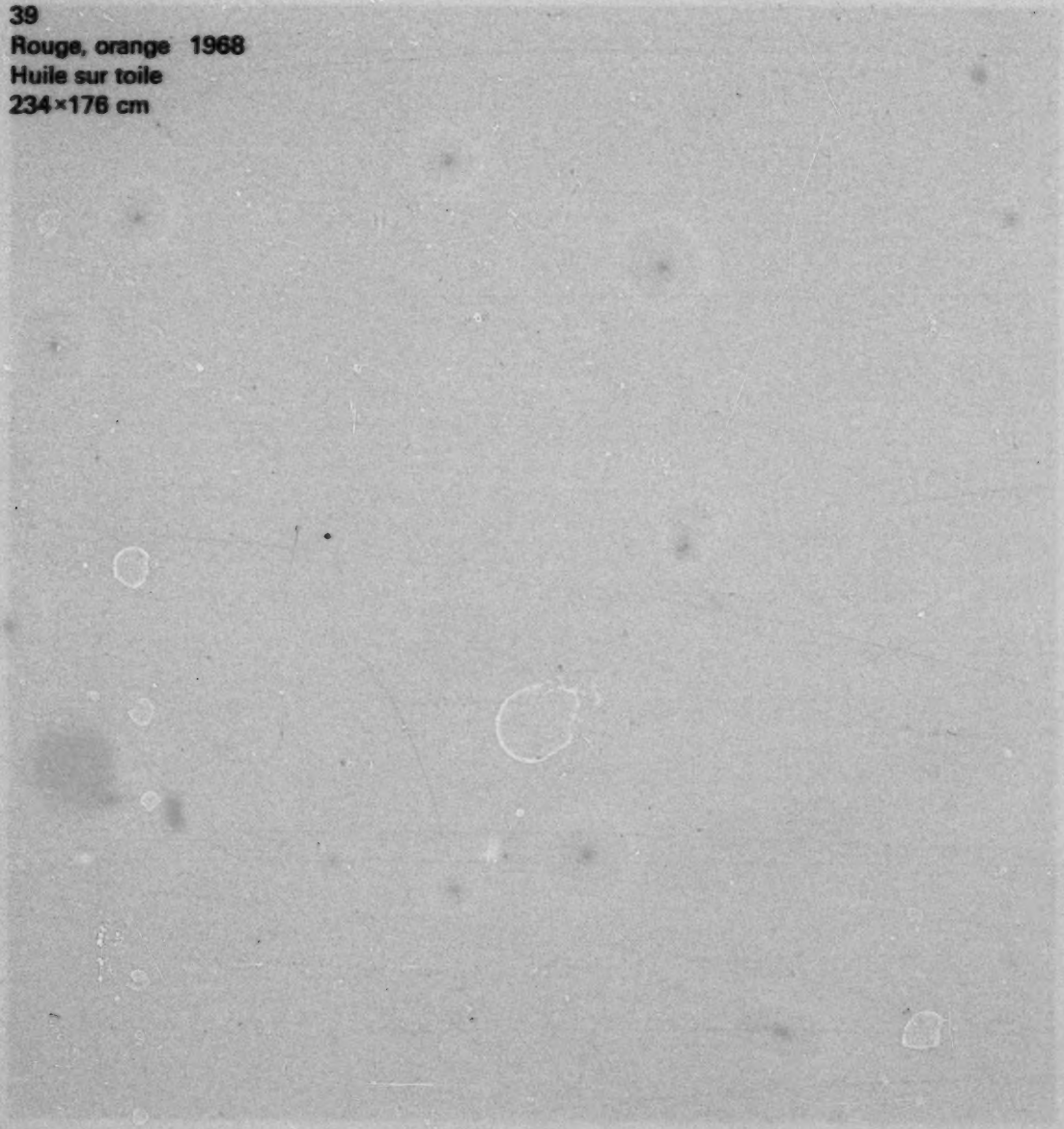


37
Noir, rouge sur noir, sur fond rouge 1964
Huile sur toile
205×193 cm

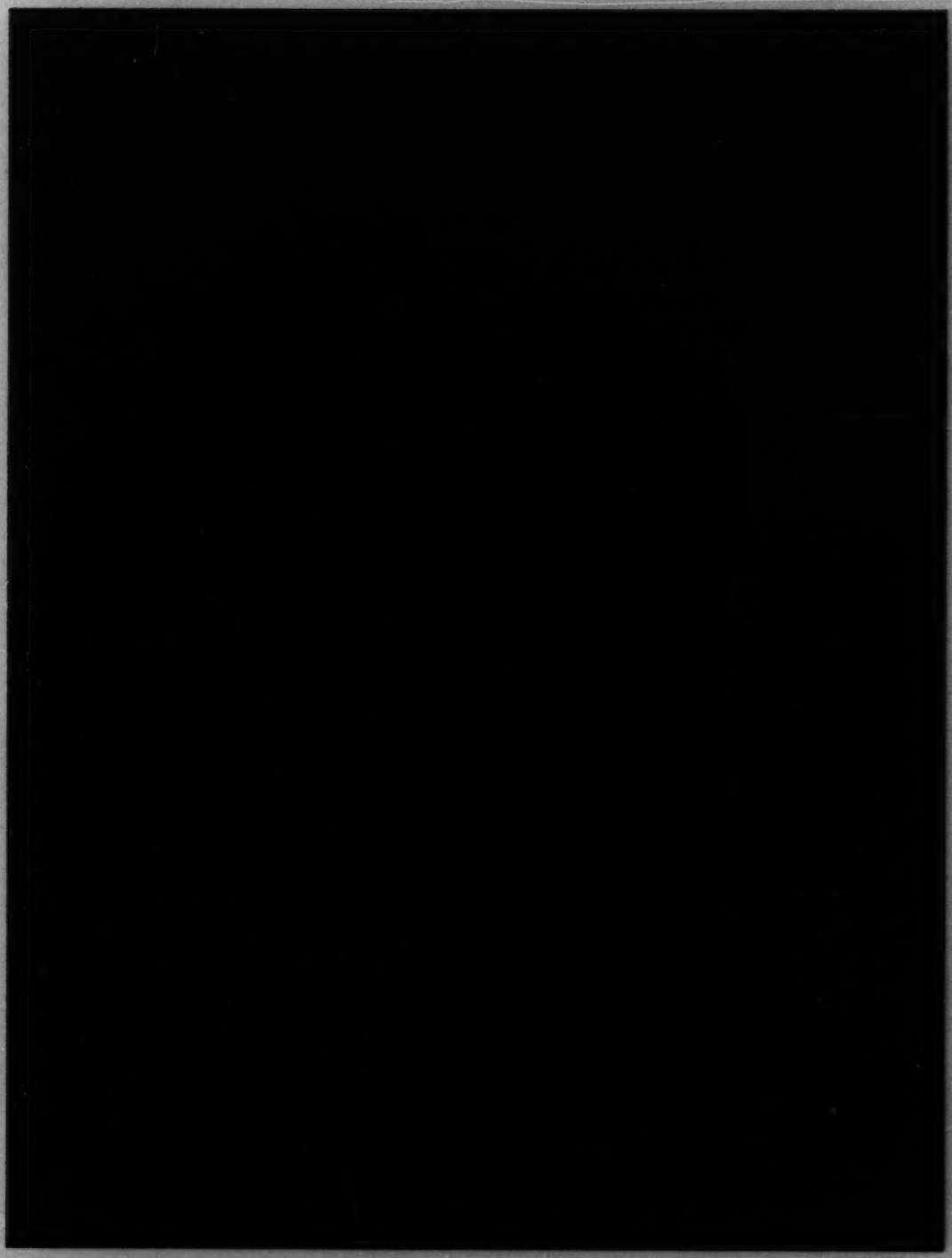
38
Noir sur marron foncé 1964
Huile sur toile
246×193 cm



39
Rouge, orange 1968
Huile sur toile
234×176 cm



40
Noir sur gris 1969
Peinture acrylique sur toile
206×236 cm



41
Noir sur gris 1970
Peinture acrylique sur toile
203×175 cm

42
Noir sur gris 1970
Peinture acrylique sur toile
173×162,5 cm